

DENISE AKEMI HIBARINO

**“PELA LUZ DOS OLHOS MEUS, PELA LUZ DOS OLHOS TEUS”:
A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA POESIA DO SUBLIME
DE VINÍCIUS DE MORAES**

Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre em Estudos
Literários, Curso de Pós-Graduação em Letras,
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes,
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Regina Maria
Przybycien

CURITIBA

2004



PARECER

Defesa de dissertação da mestranda DENISE AKEMI HIBARINO para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados REGINA MARIA PRZYBYCIEN, LUCIA OSANA ZOLIN e LUÍS GONÇALES BUENO DE CAMARGO argüiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“PELA LUZ DOS OLHOS MEUS, PELA LUZ DOS OLHOS TEUS: A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA POESIA DO SUBLIME DE VINÍCIUS DE MORAES”

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Aprovado Não aprovado
REGINA M. PRZYBYCIEN		Aprovada
LUCIA OSANA ZOLIN		Aprovada
LUÍS GONÇALES B. DE CAMARGO		Aprovado

Curitiba, 30 de agosto de 2004.

Prof.^a Marilene Weinhardt
Coordenadora

À memória do meu pai, Kioshi Hibarino,
pela luz e pelo sorriso que alegraram
e continuam alegrando minha vida.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora, Dr.^a Regina Przycybien, pela seriedade, dedicação e firmeza com que me conduziu nesta dissertação.

Em segundo lugar, à minha mãe, Aurora Akiko Hibarino, pela sabedoria, paciência, cumplicidade e apoio nos momentos mais difíceis.

À Cida, pelo carinho e preocupação durante todos estes anos.

Ao Dércio, pela proteção divina.

À tia Estela, tio Pedro, primos e priminhos, pela alegria que compartilhamos todas as vezes em que nos encontramos .

À Alcina Brasileiro Hall, cuja dissertação foi fonte de inspiração para o meu mestrado.

À Rita e Marcelo, amigos constantes e compreensivos durante o mestrado.

À todos os meus familiares, amigos, professores, coordenadores e servidores do CELIN- Centro de Línguas UFPR e da FACINTER- Faculdade Internacional de Curitiba, pela amizade e pelo incentivo.

À todos os meus alunos, pelos momentos de alegria durante as aulas e por me fazerem acreditar no meu potencial.

Soneto a quatro mãos

Tudo o que existe em mim de amor foi dado.
Tudo que fala em mim de amor foi dito.
Do nada em mim o amor fez infinito
Que por muito tornou-se escravizado

Tão pródigo de amor fiquei coitado,
Tão fácil para amar fiquei proscrito.
Cada coisa que dei ergueu-se em grito
Contra o meu próprio dar demasiado.

Tendo dado de amor mais que coubesse
Nesse meu pobre coração humano
Desse eterno amor meu antes não desse.

Pois se por tanto faz me fiz engano
Melhor fora que desse e recebesse
Para viver da vida o amor sem dano.

Vinicius de Moraes, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos

SUMÁRIO

LISTA DE ANEXOS	v
RESUMO.....	vi
ABSTRACT.....	vii
1 INTRODUÇÃO	1
2 VINÍCIUS DE MORAES E AS MULHERES: ENCONTRO E DESENCONTRO	7
2.1 O MITO EM TORNO DO POETA: VINÍCIUS DE TRÁS PARA FRENTE	7
2.2 QUEM SÃO ELAS DE QUEM O POETA TANTO FALA?	15
2.3 MULHERES NO BRASIL: GAROTAS DE IPANEMA?.....	22
2.4 QUESTÕES SÓ DO MUNDO DAS MULHERES?	27
3 FIGURAÇÕES DO FEMININO NA LITERATURA OCIDENTAL.....	35
3.1 IMAGENS REFLETIDAS: O ESPELHO FEMININO	35
3.2 MITOS NEGATIVOS E ARQUÉTIPOS DO FEMININO.....	39
3.3 AS MULHERES BÍBLICAS: EVA E MARIA MADALENA.....	42
3.4 O MITO DA GRANDE MÃE.....	48
3.5 MULHERES SHAKESPERIANAS.....	54
4 AS MULHERES DA CIDADE IMAGINÁRIA DE VINÍCIUS.....	64
4.1 HAVIA UMA MULHER NO MEIO DO CAMINHO : O CAMINHO PARA A DISTÂNCIA.....	67
4.1.1 A Mulher Como Visão: O Sonho Impossível	67
4.1.2 A Figura Ambígua: Mulher Idealizada e a Mulher Carnal.....	71
4.1.3 A Mulher Como Lembrança.....	72
4.1.4 A Figura Materna.....	75
4.1.5 O Feminino Assume Outros Contornos.....	78
4.2 FORMA E EXEGESE	80
4.2.1 O Lírio e a Rosa.....	80
4.2.2 A Cristalização do Negativo.....	82
4.2.3 Uma Mulher no Meio do Mar	89
4.3 ARIANA, A MULHER	91
5 CONCLUSÃO.....	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102
ANEXOS	108

LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1 - VINÍCIUS DE MORAES: O MITO DO POETA ETERNAMENTE APAIXONADO.....	108
ANEXO 2 - CAPAS DOS TRÊS PRIMEIROS LIVROS	109
ANEXO 3 - OFÉLIA NAS PINTURAS DE MILLAIS E DELACROIX	110
ANEXO 4 - ROMANZA	111
ANEXO 5 - A ESPOSA	113
ANEXO 6 - A QUE HÁ DE VIR.....	114
ANEXO 7 - QUIETAÇÃO	115
ANEXO 8 - VAZIO	116
ANEXO 9 - ÂNSIA	117
ANEXO 10 - MINHA MÃE	119
ANEXO 11- O OLHAR PARA TRÁS.....	120
ANEXO 12 - DESDE SEMPRE	122
ANEXO 13 - ALBA	123
ANEXO 14 - A VOLTA DA MULHER MORENA	124
ANEXO 15 - A UMA MULHER	125
ANEXO 16 - AUSÊNCIA	126
ANEXO 17 - A MULHER NA NOITE.....	127
ANEXO 18 - UMA MULHER NO MEIO DO MAR.....	128
ANEXO 19 - ARIANA, A MULHER.....	129

RESUMO

O presente trabalho estuda a representação feminina na poesia do sublime Vinícius de Moraes. O poeta é geralmente conhecido como aquele que dedicou e celebrou de forma exacerbada seu amor às mulheres, tanto na vida pessoal quanto na sua obra. Sua primeira fase iniciada em 1930 é pouco estudada e, portanto, merecedora de um estudo mais aprofundado. Seus primeiros poemas tornam-se, aqui, fonte de estudo para a análise das figuras femininas que foram, gradativamente, passando de figuras etéreas, santas e pecadoras para figuras mais próximas do cotidiano.

Este estudo ressalta a importância de uma leitura sob a perspectiva dos Estudos femininos em um poeta que dedicou sua obra às mulheres. Além disso, pretende-se mostrar, de forma sucinta, a recorrência das primeiras figuras femininas nas crônicas e canções de Vinícius de Moraes.

Palavras-chave: Vinícius de Moraes – Estudos femininos – poesia brasileira - representação feminina.

ABSTRACT

The present work studies the feminine representation in the sublime poetry of Vinícius de Moraes. The poet is usually known as the one who dedicated his poems to women and desperately celebrated his love for them, both in his life and in his works. His initial career started in 1930's is hardly ever studied and, therefore, it deserves a closer scrutiny. From the analysis of his first poems we can easily perceive the gradual change from the portrayal of ethereal, saintly and sinful feminine figures to the representation of women from everyday life.

This study stresses the importance of a feminist reading on the poet who dedicated his work to women. Besides, it shows briefly the recurrence of these early feminine figures in Vinícius de Moraes' late short prose pieces and songs.

Key words: Vinícius de Moraes – Women studies – Brazilian poetry – feminine representation

1 INTRODUÇÃO

Cada poeta é uma coisa em si, mas todos os poetas devem o mesmo à Poesia: a própria vida.

Vinicius de Moraes¹

Ao situar Vinicius de Moraes (anexo 1) no cenário da literatura brasileira, vemos um poeta que se destacou pelos sonetos à mulher amada, um cronista que certa vez admitiu a ingratidão de escrever em prosa² e um dramaturgo notável por **Orfeu da Conceição**. Isso sem falar da atuação como crítico de cinema e conselheiro sentimental em jornais cariocas, e da carreira musical que lhe conferiu posição de destaque no cenário nacional, compondo canções que eternizaram a imagem do Brasil, principalmente a do Rio de Janeiro, e da mulher brasileira, como **Garota de Ipanema**.

Sua vida e seus amores tiveram uma dimensão quase igual ou maior do que o alcance de sua obra. A imagem que se faz de Vinicius é a do homem apaixonado que se casou nove vezes, teve inúmeras amantes e fez de todas as mulheres sua inspiração poética. Assim, escrever sobre Vinicius sem mencionar a importância da mulher é desconsiderar a força que o movia, tanto em sua vida, quanto em sua obra. Tal fato faz com que a crítica literária e os leitores criassem o mito do poeta eternamente apaixonado, confundindo vida com obra literária.

Foi justamente esta imagem mitificada do poeta passada nas aulas de literatura brasileira de primeiro e segundo graus que chegou até mim. Vinicius tornou-se objeto do meu interesse pela versatilidade: usou a forma fixa do soneto, aventurou-se pelos versos livres, trabalhou com a temática amorosa, urbana e social de forma coloquial

¹ MORAES, Vinicius de. A um jovem poeta. **Para uma menina com uma flor**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.p. 141.

² _____. O exercício da crônica. **Para viver um grande amor**. São Paulo: Círculo do livro, 1980. “Escrever prosa é uma arte ingrata”.p.7.

fazendo com que o contato com a poesia se tornasse algo mais além do que a simples memorização e escanção dos versos. Com Vinícius, a poesia deixou de ser algo de “difícil compreensão” para ser poesia lida com prazer de ser entendida.

No entanto, apesar da popularização dos seus poemas como **Soneto da Separação** e **Receita de mulher**, encontramos o poeta e sua obra fadados ao esquecimento nos ambientes acadêmicos.

Por gostar de diminutivos, Vinícius foi apelidado carinhosamente de “Poetinha” pelo amigo Antonio Maria. No entanto, esta expressão afetuosa acabou se tornando cara ao poeta. José Castello, em uma das biografias sobre Vinícius diz:

A expressão “poetinha” traz uma carga inevitável de depreciação e de menosprezo. Registra uma visão infantilizada do poeta – que ele tantas vezes, ao longo da vida, se apressou em confirmar. Trouxe efeitos que extrapolam essas circunstâncias pessoais. Não é por acaso que a universidade brasileira se “esquece” de Vinícius, tratando-o, frequentemente, como alguém pouco digno de olhar acadêmico – isto é, como um “poeta menor”. Não é por outra razão, ainda que, antes do esforço recente da Companhia das Letras em republicar sua obra de modo ordenado e inteligente, ela estava dispersa por várias casas editoriais.³

O interesse em estudar Vinícius de Moraes partiu não só desta constatação mas também porque o estudo da trajetória de Vinícius revelou uma faceta do poeta quase desconhecida pelos leitores e pouco discutida pela crítica literária: a do poeta místico ou transcendental.

A carreira inicial de Vinícius se dá sob forte influência de sua formação em colégio jesuíta e do convívio com intelectuais da época como Otávio de Faria. Sua poesia surge em 1930, época de profundas mudanças nos campos político, econômico e social, principalmente de intensa discussão religiosa no Brasil. Sendo assim, a obra apresenta um Vinícius que surpreende pela devoção religiosa e pelos versos longos, um tanto distante do Vinícius dos sonetos e canções. É justamente nestes poemas que

³ CASTELLO, José. **Vinícius de Moraes: o poeta da paixão**. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p.16.

surge a representação do feminino que mais tarde virá a se tornar figura central em toda a poesia e música do poeta.

O desejo do sublime e a busca pelo eterno são temas dos livros **Caminho para a distância** (1933), **Forma e exegese** (1935) e **Ariana, a mulher** (1936) (anexo 2). Cercado por figuras femininas etéreas, envoltas em branco e/ou despertadoras do desejo, o eu-lírico mostra-se angustiado por não conseguir conciliar o desejo pela mulher com o desejo pela transcendência. Segundo o poeta e professor André Gardel:

A primeira fase de Vinicius está impregnada de uma linguagem solene e cheia de desejos de ascese espiritual, que guardam, sob as brumas místicas, uma sensualidade última, com a mulher representando o ponto de inserção entre o espiritual e o material, gerando, com isso, a angústia existencial e um tipo de delírio imagético no verso que se apresenta, no geral, cadenciado por forte sonoridade e senso rítmico.⁴

Por mais que o próprio poeta tenha dividido sua poesia em duas fases, que denominou de “transcendental” e a segunda mais “mundana”, e que outros poetas como Manuel Bandeira⁵ também reconheçam a mudança do fazer poético, David Mourão Ferreira foi um dos poucos críticos literários a notar que a mudança não é radical. Em artigo intitulado **O amor na poesia de Vinícius de Moraes**⁶, o crítico nota que o “espírito religioso” da primeira fase não foi completamente abandonado.

De fato, se analisarmos o conjunto de poemas de Vinícius, perceberemos que não só a questão transcendental ou mística continua, embora de forma diferente, mas também a representação do feminino da primeira fase está presente nos poemas e canções posteriores.

⁴ GARDEL, André. Vinicius, poeta do encontro. **Vinicius: biografia**. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002. p.18.

⁵ BANDEIRA, Manuel. Coisa alóvena, ebaente. In: MORAES, Vinicius de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. p.79-81.

⁶ FERREIRA, David Mourão. O amor na poesia de Vinicius de Moraes. In: MORAES, Vinicius. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. p.92-112.

Embora a crítica literária já tenha chamado a atenção para a presença do feminino na obra do poeta, percebe-se, ironicamente, a quase ausência de trabalhos a respeito deste tema. Um dos poucos trabalhos a abordar esta temática é **A poesia, o mar e a mulher** de Guaraciaba Micheletti. Nele, a autora afirma que “cada figura feminina, singularizada ou não através de nomes, transforma-se numa espécie de espelho que tende a refletir a imagem do eu-lírico, possibilitando-lhe uma observação do eu-próprio”.⁷ Porém, seu trabalho deixa a desejar restringindo-se à uma análise estruturalista de alguns poemas.

Dada a falta de estudos mais aprofundados a respeito do tema, este estudo propõe-se a dar uma nova interpretação aos poemas iniciais de Vinícius. Para tanto, escolheu-se a perspectiva dos Estudos femininos, não pelo fato da mulher ser tema freqüente da obra, mas por ser uma abordagem que questiona a ideologia dos escritores ao construir a figura feminina, ou seja, o outro. A contribuição deste trabalho para os Estudos femininos se dá no sentido de mostrar como uma obra poética reproduz ou reforça mitos e estereótipos femininos. Além disso, mostra a importância de uma leitura feminista em textos nos quais a mulher tem papel fundamental.

Esta dissertação está dividida em quatro capítulos:

No primeiro capítulo apresentamos dados biográficos de Vinícius de Moraes, problematizando a relação entre vida e obra. Sendo a mulher figura central da obra de Vinícius e de vários outros poetas, torna-se pertinente questionarmos qual foi o papel da mulher na história literária, além de simples inspiração do fazer poético. Assim, veremos como a idéia da submissão e da inferioridade femininas foi reforçado ao longo da história, representação na qual a literatura teve, muitas vezes, papel essencial, e como a história das mulheres está sendo (re)contada com a ajuda dos Estudos femininos. Fazemos também uma relação com a história das mulheres no Brasil, questionando o estereótipo da sensualidade e o exotismo da mulher brasileira e

⁷ MICHELLETTI, Guaraciaba. Dançarinas do efêmero. **A poesia, o mar e a mulher**: um só Vinícius. São Paulo: Escuta, 1994. p.126.

mostrando algumas das conquistas das mulheres. Além disso, abordamos questões atuais da área dos Estudos femininos, como a questão do gênero e importância de rever a história sob uma perspectiva masculina e feminina.

Já no segundo capítulo, vemos como os Estudos femininos imprimem um novo olhar ao estudar a representação feminina na obra de escritores masculinos. Apresentamos e analisamos imagens femininas arquetípicas da literatura ocidental como os mitos de Eva, Maria e Maria Madalena, pertencentes à tradição judaico-cristã, o mito hebraico de Lilith, alguns mitos greco-latinos como Pandora, Afrodite-Vênus e Palas-Atena a fim de entender como estes mitos reforçaram estereótipos femininos no imaginário popular e na história literária, marcando o destino das mulheres-protagonistas.

Neste capítulo também analisamos duas personagens das tragédias de Shakespeare – Lady Macbeth e Ofélia – com o intuito de analisar a representação de duas figuras antitéticas que mais tarde nos ajudarão a compreender as figuras femininas na poesia de Vinícius. Figura central da peça **Macbeth**, Lady Macbeth nos mostra o destino de uma personagem forte e determinada, castigada com a loucura e a morte por assumir características consideradas masculinas, enquanto Ofélia, a mocinha fraca e submissa da peça **Hamlet**, permaneceu no imaginário dos poetas, cultuada como o ideal de beleza.

No terceiro capítulo analisamos alguns poemas em que a figura feminina é representativa, levando em conta a discussão do primeiro capítulo e as imagens arquetípicas do segundo capítulo. Para tanto, seguimos a ordem cronológica de publicação dos livros. Do livro **Caminho para a distância**, analisamos os poemas: **Romanza**, **A esposa**, **A que há de vir**, **Quietação**, **Vazio**, **Ânsia**, **Minha mãe**, **Desde sempre**, **A uma mulher**. Do livro **Forma e exegese**, são analisados: **O olhar para trás**, **Alba**, **A volta da mulher morena**, **Ausência**, **A mulher na noite** e **Uma mulher no meio do mar**.

Por fim, será analisado o último poema **Ariana, a mulher**.

Finalmente, o capítulo quatro mostra, de forma sucinta, a recorrência das figuras etéreas ou morenas despertadoras do desejo nos poemas, canções e crônicas de

Vinícius de Moraes. Além disso, ressaltamos a importância de rever a poesia inicial de Vinícius de Moraes pela perspectiva dos Estudos Femininos, tarefa que a crítica tradicional tem menosprezado.

2 VINÍCIUS DE MORAES E AS MULHERES: ENCONTRO E DESENCONTRO

Existirá na língua portuguesa outra fascinação tão global pela mulher?

Paulo Mendes Campos sobre Vinícius de Moraes⁸

2.1 O MITO EM TORNO DO POETA : VINÍCIUS DE TRÁS PARA FRENTE

A figura do poeta como um ser excêntrico, diferente de todos e vivendo à parte do mundo surgiu no Romantismo e vigorou por muito tempo. Na história literária, estes gênios mal compreendidos deixaram como legado poemas que são lidos como a sua autobiografia, como declaração de um sentimento ou frustração amorosa, como o retrato de uma época ou como a crítica ao mundo, à sociedade. Por muitas vezes a vida do poeta foi e é motivo de interesse e, nesses casos, o biográfico toma uma dimensão muito maior do que a sua própria poesia. Com Vinícius de Moraes não foi diferente.

A vida do poeta foi, no mínimo, interessante. Nascido em 19 de outubro de 1913 no Rio de Janeiro e pertencente a uma família que tinha profundo gosto pela música e pela poesia, Vinícius de Moraes logo apegou-se a elas. Menino frágil que teve seus primeiros contatos com a poesia escrita pelo seu avô, não demorou muito a furtar os poemas para mandar às suas namoradas de infância. Aos dezesseis

⁸ CAMPOS, Paulo Mendes. Orelha do livro *Murais de Vinícius e outros perfis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

anos, reuniu seus poemas nos quais imitou o estilo dos parnasianos como Olavo Bilac em um caderno batizado de **Obras completas**. Embora fosse adolescente, Vinícius de Moraes já considerava sua pequena produção digna de uma antologia: “Era um belo livro, um caderno de perfeito almoço, da grossura da minha ambição de criar poesia, vasto bastante para o menino que queria voar com asas roubadas, essas que tão cuidadosamente punha nas omoplatas para o exercício noturno dentro de seu quarto dentro da ilha...”⁹

Sua verve poética foi amadurecida no colégio jesuíta, época em que escreveu peças de teatro e envolveu-se com a leitura de poetas como Rimbaud e Verlaine. Formou-se em Direito e foi diplomata, mas não exerceu o cargo por muito tempo. A poesia e a música sempre o rondaram.

Vinícius teve sua vida e sua carreira expostas ao público em uma época em que a televisão e o rádio se tornaram os grandes veículos de comunicação de massa. Devido a essa exposição, Vinícius ficou conhecido, como poeta, sobretudo pelos sonetos à mulher amada e, como músico famoso, pela vasta produção musical enquanto compositor e cantor. Assim, quem conhece Vinícius de Moraes sabe de sua vida amorosa conturbada, de seu vício pela bebida e de suas inúmeras parceiras musicais.

Porém, esta é a sua última fase. Na fase anterior, como poeta, Vinícius escreveu os seguintes livros: **Novos Poemas** (1938), **Cinco Elegias** (1943), **Poemas, Sonetos e Baladas** (1946), **Pátria Minha** (1949), **Nossa Senhora de Los Angeles** (poemas escritos entre 1946 e 1950 em Los Angeles), **Nossa Senhora de Paris** (poemas escritos em Paris entre 1953 e 1957), **Antologia poética** (1954), **Livro de Sonetos** (1957), **A Lua de Montevideu** (poemas escritos entre 1957 e 1960), **Novos Poemas II** (1959), **Poesia Vária** (poemas do período de 1938-1967), **Arca de Noé** (1970), **A mulher e o signo** (1980). Além disso, escreveu peças de teatro (**Orfeu da**

⁹ MORAES, Vinicius de. *O aprendiz de poesia. Para uma menina com uma flor*. 19. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1996. p. 70.

Conceição, Cordélia e o peregrino, Procura-se uma rosa e As feras), crônicas (Para uma menina com uma flor, Para viver um grande amor), crítica e roteiro e cinema, muitas cartas aos amigos e, para surpresa de muitos, assinou uma coluna sentimental em um jornal carioca sob um pseudônimo feminino.

Desta trajetória diversificada, o que muitos desconhecem é o poeta em sua fase inicial. Nesta fase pouco conhecida, seus primeiros poemas surpreendem pelo tema do sublime e pelo tom religioso de um Vinícius que quase seguiu carreira eclesiástica e fez das pregações do colégio jesuíta material para seus poemas. Esta fase mística ou espiritualista* é curta e restringe-se à publicação de três livros: **Caminho para a distância** (1933), **Forma e exegese** (1935) e **Ariana, a mulher** (1936). O próprio poeta, ao revisar sua obra, assim nomeia este período inicial na Advertência de sua **Antologia Poética**: “A primeira [fase], transcendental, freqüentemente mística, resultante de sua fase cristã, termina com **Ariana, a mulher**, editada em 1936”.¹⁰

Sua poesia surge na década de 1930, período de “... intensa fermentação espiritualista ...”¹¹, segundo constata Antônio Cândido. No Brasil pós-revolução de 30, o cenário político e social apresentava-se dividido entre grupos de esquerda e da direita integralista. A preocupação religiosa logo tomou conta do cotidiano brasileiro. É nessa época que se dá a obrigatoriedade do ensino religioso nas escolas públicas, a inauguração da Estátua do Cristo Redentor no Rio de Janeiro, a oficialização do casamento religioso e a criação da Liga Eleitoral Católica. Portanto, a poesia inicial de Vinícius foi fortemente influenciada pelas discussões do momento e pela amizade com o fervoroso católico Otávio de Faria, amigo e crítico dos primeiros poemas, e o poeta Augusto Frederico Schmidt.

* O termo “poesia mística ou espiritualista” está sendo usado para designar a primeira fase poética de Vinícius de Moraes voltada para temas como o eterno, o sublime, a revelação do mistério divino.

¹⁰ MORAES, Vinícius de. **Antologia poética**. 25^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984. p.IX.

¹¹ CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000. p.115.

O primeiro poema de Vinícius de Moraes intitulado **A transfiguração da montanha** é publicado em 1932 na revista **A ordem**, de Jackson de Figueiredo. Escrito em 152 versos, o título já aponta para a atmosfera mística que o cerca. Em tom profético, Vinícius usa a metáfora da transfiguração da montanha para falar do homem paralisado pelo Mal (a montanha), que precisa ser convertido por Deus, pois Ele é o caminho para a transcendência.

Geralmente citada *en passant* na bibliografia sobre o poeta, a poesia do sublime é apenas assinalada como o início da trajetória poética mas nunca aprofundada. Mário de Andrade, de posição contrária à poesia feita por muitos poetas católicos* por discordar do tratamento dado por eles à poesia, teceu críticas aos primeiros poemas de Vinícius:

A personalidade demonstrada por Vinícius de Moraes nos primeiros livros anteriores, era, senão falsa, pelo menos bastante reorganizada por preconceitos adquiridos. Era uma personalidade que se retratava pela doutrina estética adotada, muito mais que uma real personalidade, vinda de fatalidades anteriores. O que há de admirável no poeta é justamente, em plena mocidade, ter conseguido autocritica bastante para reconhecer o descaminhamento, ou melhor, o perigo em que estava, e tentar se enriquecer de mais profunda, mais humana, mais pessoal realidade. (...) Nada mais daquela tese de estandarte que valia, ou procurava valer muito mais para beleza de suas côres que pela ação da própria poesia. Esse fora o maior engano de Vinícius de Moraes, engano derivado em máxima parte, senão exclusivamente, da crítica e da visão muito honestas mas estritamente doutrinárias dessa curiosíssima figura intelectual que é Otávio de Faria. (...) Ora, Vinícius estava para ser vítima dessa prisão de grandeza em que o enfermara o seu mais alargado crítico, mas felizmente teve saúde bastante pra se limitar nos compromissos.¹²

Nas palavras de Mário de Andrade, parece um alívio ver que a poesia de Vinícius mudou gradativamente do tema do sublime para uma poesia do dia-a-dia. Mário de Andrade acreditava que a poesia era o resultado de lirismo puro, crítica e

* Mário de Andrade considerava Vinícius de Moraes (em sua primeira fase poética), Tasso da Silveira, Augusto Frederico Schmidt, entre outros, poetas católicos ou de tradição católica que produziam poesia mística ou elevada.

¹² ANDRADE, Mário de. Belo, forte e jovem. **O empalhador de passarinho**. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.p.16.

palavra, assim, a poesia do sublime de Vinícius era uma poesia convencional, sem grandes inovações ou contribuições para a literatura. O “perigo” do qual fala Mário de Andrade e do qual Vinícius conseguiu escapar é o caminho escolhido por vários poetas católicos do período: a eloquência, a negação da “poesia do pequeno e do chão”¹³ e o uso abusivo do versículo claudeliano ou bíblico, nomeado de “a lenga-lenga das compridezas”.¹⁴

De poeta à “poetinha” como era chamado, não por ser um poeta menor, mas por gostar de usar diminutivos, uma vez que “nada no diminutivo faz mal”¹⁵, Vinícius foi um homem de várias fases e de muitas mulheres, tanto na vida como na poesia. Certa vez, quando perguntado sobre as três coisas mais importantes de sua vida, ele respondeu: “Primeiro, mulher; segundo, mulher; e por fim, mulher!”.¹⁶ Em seu poema **Auto-retrato**, a mesma idéia se repete: “As coisas que mais gosto: mulher, mulher e mulher (com prioridade da minha)”.¹⁷

Apaixonava-se fervorosamente e desapaixou-se da mesma forma. Sua veia galanteadora atraiu nove mulheres oficiais e muitas outras não-oficiais. De cada um de seus relacionamentos amorosos quem saiu ganhando foi a própria poesia, pois seu lirismo e seu constante estado apaixonado serviram de inspiração para os mais bonitos sonetos sobre o amor. Tamanha predileção pelas mulheres contribuiu para a imagem do poeta: o poeta da paixão, o poeta do amor ou o poeta que mais entendeu a alma feminina. As mulheres celebradas por Vinícius de Moraes foram onipresentes na sua vida e sua poesia.

¹³ ANDRADE, Mário de. A volta do condor. **Vida literária**. São Paulo: EDUSP, 1993. p.224.

¹⁴ _____. Belo, forte e jovem. **O empalhador de passarinho**. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972. p.18.

¹⁵ CASTELLO, José. **Vinícius de Moraes: o poeta da paixão**. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p.17.

¹⁶ MORAES, Vinícius de. **Vinícius de Moraes**. Sel. e estudo crítico de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Abril Educação, 1980. p.5.

¹⁷ _____. **Auto-retrato**. **Vinícius de Moraes: o poeta não tem fim**. 2. ed. São Paulo: Vergara & Riba, 2002. p.9.

A sua vida amorosa e a sua obra confundem-se facilmente. A obra do poeta vai ao encontro da vida e vice-versa. José Castello, em extensa biografia sobre Vinícius, afirma que o poeta “viveu – e escreveu – para romper a fronteira ilusória que separa vida da imaginação.”¹⁸ De fato, as fronteiras entre vida e ficção parecem não existir para o poeta que não teve medo de expor sua vida, seus amores e seus medos. Vinícius chegou a afirmar que: “A poesia é tão vital para mim que chega a ser o retrato de minha vida. Portanto, julgar minha poesia seria julgar minha vida. E eu me considero tão imperfeito.”¹⁹ Aqui, Vinícius corrobora com a idéia de Benedetto Croce de que o poeta é a sua própria poesia, algo que soa ultrapassado na leitura de poesia moderna para a qual a biografia deixou de ser elemento central.

Se para o próprio poeta separar sua vida de sua obra parecia difícil, o mesmo acontece na crítica jornalística. As referências feitas a Vinícius logo remetem à relação do poeta com as mulheres. José Carlos Fernandes, em reportagem sobre os 90 anos de nascimento do poeta o caracteriza como “...o homem que amava as mulheres”.²⁰ De forma semelhante, Heitor Ferraz faz a seguinte afirmação: “Para muitos, (...), Vinícius é o poeta da mulher amada, da paixão sem remédio e dos sonetos impressionantes, cuja técnica ele dominava como poucos ...”.²¹

Já na crítica literária, por exemplo, o poeta e escritor Carlos Felipe Moisés afirma que Vinícius foi “...um eterno apaixonado à procura do ‘Supremo Impossível’, o amor absoluto e a mulher ideal ansiosamente buscados em todas as mulheres”.²² Alfredo Bosi comenta que na trajetória poética de Vinícius, “... a urgência biográfica

¹⁸ CASTELLO, José. **Vinícius de Moraes: o poeta da paixão**. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 11.

¹⁹ Ibid., p. 17.

²⁰ FERNANDES, José Carlos. A poesia não está morta. **Gazeta do povo**, Curitiba, 19 de out. 2003.

²¹ FERRAZ, Heitor. Vinícius e a lírica da sedução. **Cult**, São Paulo, n.73, p.37-39, ano VI. 2003.

²² MORAES, Vinícius de. **Vinícius de Moraes**. Sel. e estudo crítico de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Abril Educação, 1980. p.5.

deslocou o eixo dos temas desse poeta lírico por excelência para a intimidade dos afetos e para a vivência erótica”.²³ Aqui biografia e poesia estão ligadas, sendo a primeira justificativa da segunda.

Wilson Martins nos fornece uma crítica mais apurada. Martins não deixa de reconhecer Vinícius de Moraes como mestre do soneto e um poeta romântico morto jovem, mas critica a ênfase dada à relação entre biografia e obra poética. Segundo o crítico, a glória que se criou em torno de Vinícius é exemplo de “... um conjunto de mal-entendidos que se acumulam em torno de um nome. Nesse caso, como em todos os outros, o dever da crítica é desfazê-los e não perpetuá-los, pois as verdades aceitas são, por definição, as que mais necessitam de releitura.”²⁴ Com muita propriedade, Martins nos faz pensar como tomamos por verdade as informações sem refletirmos criticamente se elas realmente são válidas ou não. No caso de Vinícius, a relação entre vida e obra merece uma releitura.

No século XIX acreditava-se que os sentimentos e a voz do poema eram a expressão direta do que o poeta realmente sentiu no momento em que escrevia. Dessa forma, a crítica poética passou a levar em consideração a personalidade e estilo de vida do poeta na leitura do poema ao invés de voltar-se para própria linguagem e para a poesia. Quando o pronome “eu” é usado na elaboração do poema, não se pode afirmar que o poeta está falando de si mesmo, pois ao se pôr no poema, o sujeito lírico pode usar diferentes “máscaras” ou *persona* para imprimir sua voz. Sendo assim, tal tarefa é um exercício ou uma construção poética na qual evidenciam-se diferentes recursos de linguagem como a harmonia dos versos, palavras, sons e imagens que, juntos, compõem o cenário poético.

Dizer que a poesia de Vinícius tem algo de confessional por exacerbar seus amores e suas angústias no momento em que estava vivendo é restringir a análise de sua obra. No caso de sua poesia do sublime, é preciso pensar como o conjunto de

²³ BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 35. ed. SP: Cultrix, 1994. p.458-459.

²⁴ MARTINS, Wilson. Os dois Vinicius. **O globo**, Rio de Janeiro, 21 nov. 1998.

poemas é construído pela visão de um sujeito que se mostra angustiado diante das escolhas da vida e tenta fazer da mulher ponto de convergência entre o desejo amoroso e o desejo de transcendência.

Toda a mitificação em torno de Vinícius como o poeta que mais exacerbou seu amor pelas mulheres o acompanhou por toda sua vida. Entretanto, atualmente, sua poesia parece um tanto esquecida no mundo acadêmico. Marcelo Sandmann diz que: “No mundo acadêmico, não vejo muita gente interessada em estudar Vinícius hoje em dia. Acaba sendo um nome entre outros”.²⁵

Todavia, a obra de Vinícius de Moraes torna-se objeto de interesse ao notar que é justamente na sua poesia inicial que aparecem as primeiras representações do feminino na forma de figuras etéreas, distantes e inatingíveis, como as santas, as bem-amadas e as pecadoras que mais tarde deram lugar a mulheres do cotidiano, mais sensuais e não mais idealizadas pela condição de pureza, como Alba e Ariana. Quem lê a obra de Vinícius de trás para frente, talvez não reconheça o mesmo poeta dos poemas iniciais.

Em cada um de seus poemas há nitidamente um sentimento de busca, seja pela figura da mulher amada, seja por um sentido na vida. Há no poeta um desejo do encontro, da união, como ele mesmo define em uma de suas crônicas: “Pois, individualmente, o poeta é, aí dele, um ser em constante busca do absoluto e, socialmente, um permanentemente revoltado”.²⁶ Esta busca, evidente em seus poemas iniciais, também aparece mais tarde em uma de suas canções: “...a vida é a arte do encontro, embora haja tanto desencontro pela vida”.²⁷ Sendo assim, a partir deste tema,

²⁵ SANDMANN, Marcelo apud FERNANDES, José Carlos. A poesia não está morta. *Gazeta do povo*, Curitiba, 19 de out. 2003.

²⁶ MORAES, Vinícius de. *Sobre Poesia. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.p.917.

²⁷ _____. *Samba da benção. Livro de Letras*. 7. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2001. p. 78.

este trabalho propõe-se a analisar os poemas iniciais de Vinícius de Moraes não mais a partir do encontro entre vida e obra, mas sim de um desencontro: desvincular a obra de sua vida e, pela perspectiva dos Estudos femininos, analisar a construção do feminino nesta poesia do sublime.

2.2 QUEM SÃO ELAS DE QUEM O POETA TANTO FALA?

Pois não vivi eu também todos esses anos à espera de descobrir a outra face desse ser a um tempo real e distante, misterioso e claro, luminoso e indevassável que se chama Mulher?

Vinícius de Moraes²⁸

Um rápido olhar sobre os poemas de Vinícius nos mostra o culto à figura feminina e a celebração de amores correspondidos e não-correspondidos. Assim como Vinícius, tantos outros poetas da tradição literária ocidental recorreram a esta temática. Afinal de contas, existiria algo tão poético quanto o amor pela mulher?

Desde os trovadores medievais, o amor pela mulher tornou-se tema comum e fecundo da poesia ocidental. Enquanto objetos de inspiração do fazer poético, as mulheres sempre foram objetos dos desejos masculinos e estiveram presentes no papel de musa, heroína ou vilã, mas nunca como protagonistas de sua própria história.

A história da humanidade nos é contada a partir de uma perspectiva masculina e foi a partir deste olhar que a história das mulheres se fez. Assim, há uma história

²⁸ _____ apud CASTELLO, José. *Vinícius de Moraes: o poeta da paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 211.

contada sobre elas mas não por elas mesmas, ou seja, um “ventriloquismo patriarcal”^{*} no qual os homens falaram por elas e em nome delas. O passado nos mostra mulheres submetidas aos únicos papéis que lhes eram possíveis: o de mãe, o de esposa dedicada ou de religiosa, pois a sociedade patriarcal não lhes oferecia outra saída. Qualquer tentativa de reivindicação por maiores direitos por parte das mulheres era logo abafado, ignorado ou era motivo de chacota masculina. Assim, o culto à domesticidade do século XVIII tão disseminado e imposto em manuais de conduta, romances sentimentais e discursos religiosos confinaram mais ainda a mulher ao espaço doméstico enquanto seus maridos exerciam a vida pública sem restrições.

A idéia de inferioridade feminina que perpassa toda a história não tem registro de quando começou. Desde a Antigüidade, temos concepções como a de Pitágoras que relacionava a mulher ao lado negativo ao dizer que: “Há um princípio bom que criou a ordem, a luz e o homem, e um princípio mau que criou o caos, as trevas e a mulher”.²⁹ Aristóteles via a mulher como um ser incompleto, já que só servia para a reprodução, ao passo que o homem era o ser completo, que dava a vida. Esta visão predominou durante toda a Idade Média e a Igreja Cristã acabou herdando e exacerbando esta visão da mulher. Freud, alguns séculos mais tarde, colaborou com a idéia ao afirmar na sua teoria psicanalítica que as mulheres sofrem do complexo de castração, ou seja, a inveja por causa da falta do pênis.

Mas, será que não houve, em algum momento da história, a defesa da mulher pelos homens ou por ela mesma? Será que o apagamento do sujeito feminino da história foi uma manipulação masculina?

Ao voltarmos na história, encontramos John Stuart Mill, um dos únicos intelectuais ingleses a defender as mulheres no século XIX. Ele fundou a primeira sociedade que reivindicava os direitos do voto para a mulher em 1860 e afirmava que

^{*} Termo usado por Toril Moi em *Sexual textual politics*. Feminist Literary theory. London: Routledge, 1985. p. 69.

²⁹ PITÁGORAS apud BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p.6.

considerar a mulher um ser incapaz era marcá-la desde o nascimento com a autoridade da lei. Considerado muito radical, Mill não foi levado muito a sério pelos homens de sua época mas hoje seria considerado um partidário do feminismo.

Entretanto, é preciso pensar se relegar a mulher à margem da história foi puramente obra de uma manipulação masculina. Culpar os homens taxativamente por causa da condição feminina, mostrar o que eles fizeram da mulher e apontar a misoginia ao longo dos séculos serve como argumentação até um certo ponto, mas não explica as complexidades do processo histórico. Neste sentido, a historiadora Gerda Lerner nos faz pensar a história de uma forma menos maniqueísta. Ela afirma que a mulher foi deixada de lado na história não por causa das conspirações masculinas (ou dos historiadores homens), mas porque nós, tanto homens quando mulheres, consideramos a história sempre em termos masculinos. As perguntas que se fizeram acerca da história não envolviam as mulheres uma vez que não faziam parte do seu universo. Questões políticas, sociais e econômicas, guerras e alianças eram da esfera dos homens, e por isso, as mulheres calaram-se.

Entretanto, sempre houve outras histórias à margem da História, entre elas a história por trás dos sentimentos de inferioridade, medos e repressões femininas que sempre existiu, mas de forma escondida, registrada secretamente em diários e cartas e que tem sido vista e revista nos últimos anos com outros olhos que não os masculinos.

O olhar sobre a história das mulheres vem sendo construído pelas próprias mulheres que passaram a questionar a sua condição e participação. Resgatar esta história silenciada é tarefa impossível, uma vez que o passado não pode ser recuperado, mas ele pode ser reconstruído por várias perspectivas. Os **Estudos femininos**, como uma dessas perspectivas de olhar o passado, têm se dedicado a descobrir, publicar e tornar visíveis as vozes e presenças femininas, "... dar visibilidade a um sujeito que estava escondido, procurando 'fazer falar' quem tinha sido silenciada. Suprir lacunas em narrativas dominantes", como afirma Guacira Lopes

Louro.³⁰ Um dos trabalhos centrais dos estudos femininos é a organização de coletâneas, biografias e antologias de mulheres.

Tal trabalho de recuperação e discussão sobre a condição feminina propiciou, na década de 1970, a criação dos chamados **Women Studies** nos ambientes acadêmicos norte-americanos. Início de uma abertura nos currículos que até então ignoravam a posição da mulher na sociedade, estes estudos provocaram uma nova maneira de discutir os conteúdos literários e promoveram uma dura crítica à estrutura tradicional/patriarcal acadêmica. Surgidos em um momento no qual “... as mulheres se deram conta de que sabiam muito pouco sobre a mulher – sobre a sexualidade e psicologia femininas, sobre a história e literatura das mulheres.”³¹, a criação destes estudos possibilitou a formação de grupos de discussão sobre a questão das mulheres e as estimulou a buscar cada vez mais seu espaço na sociedade.

Infelizmente, esta intenção de promover um estudo interdisciplinar não durou por muito tempo nos ambientes acadêmicos. Na década de 1980, sob o conservadorismo da era Reagan, cortes drásticos nas áreas de saúde e educação colaboraram para que os departamentos de **Women Studies** desaparecessem, seus conteúdos fossem incorporados por outros departamentos e seus professores retornassem aos departamentos de origem, como História e Língua Inglesa. Apostando alto na corrida armamentista, desde Reagan, nos EUA os recursos destinados à educação foram repassados e investidos na área tecnológica e militar. Além disso, o governo norte-americano reduziu os impostos das classes ricas e aumentou o imposto dos pobres, alegando que os menos favorecidos utilizavam mais os serviços do Estado.

Entretanto, os estudos sobre a mulher não pararam. As reflexões sobre a condição feminina vêm dialogando com várias correntes teóricas e problematizando

³⁰ LOURO, Guacira Lopes. Epistemologia feminista e teorização social – desafios, subversões e alianças. In: ADELMAN, Miriam; SILVESTRINI, Celsi Brönstrup (Org.) **Gênero plural**. Curitiba: Editora da UFPR, 2002. p.12.

³¹ DECHARD, Barbara. *The women's moviment: political, socioeconomic, and psychological issues*. London: Harper & Row, 1975. p.365. Tradução livre: “(...) women realized that they knew very little about woman – about female sexuality and psychology, about women's history and literature.”

questões importantes da contemporaneidade, como o questionamento do cânone universal, ou seja, de uma história literária contada exclusivamente do ponto de vista patriarcal.

Como resultado, esses estudos têm se mostrado heterogêneos e permeados de conflitos. Um dos problemas iniciais é a própria definição de **feminismo** e **feminista**. De acordo com o **Dicionário Houaiss**, **feminismo** é “...um movimento em favor da ampliação e valorização do papel da mulher na sociedade”, ao passo que **feminista** é “algo próprio do feminismo ou alguém partidário do feminismo”. Aparentemente simples, estas definições não resolvem o problema.

Para as estudiosas da questão da mulher, Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy, é difícil ter uma definição precisa, pois feminismo “... traduz todo um processo que tem raízes no passado, que se constrói no cotidiano, e que não tem um ponto predeterminado de chegada.”.³² Se lembrarmos que em lugares como os Estados Unidos escravocrata desde o século XVIII, as mulheres mais abastadas já organizavam pequenos grupos a favor da abolição e exigiam o direito à propriedade e ao voto, veremos como o movimento é antigo. Foi só no início do século XX que em muitos países as mulheres conseguiram muitas das reivindicações propostas um século antes, como o direito de votar e serem votadas e o ingresso nas instituições escolares, mas estas conquistas não bastaram para melhorar significativamente a condição feminina.

A década de 1960, período de efervescência política, com acontecimentos como Maio de 68, a Primavera de Praga e o Movimento pelos Direitos Civis, nos quais houve a denúncia de várias formas de opressão (política, social e econômica) tornou favorável a retomada do movimento das mulheres por direitos iguais. A identificação com as contestações feitas, principalmente, pelo Movimento pelos Direitos Civis com relação à condição marginal dos negros norte-americanos, fez com que surgisse um **movimento feminista** mais politicamente engajado que levantou bandeiras como salários e direitos iguais, igualdade de oportunidades no acesso ao mercado de

³² ALVES, Branca Moreira e PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo?** São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985. p.7.

trabalho, incluindo também o direito ao aborto. Outro fator importante na década de 60 foi a invenção da pílula anticoncepcional, método anticontraceptivo que ajudou a mulher a ter mais direitos sobre o próprio corpo, como, por exemplo, a decisão do momento certo para engravidar e uma maior liberdade sexual.

Entretanto, não se pode assumir que os termos **feminismo** e **feminista** se referem exclusivamente às mulheres. Guacira Lopes Louro problematiza o termo ao declarar que “...o feminismo não é consequência ‘natural’ de ser mulher”³³ e que “ser mulher está longe de ser feminista”.³⁴ Mais do que pertinentes, as afirmações de Louro nos permitem constatar que o feminismo não é algo universal (aplicado para todas as mulheres) e a luta feminista não é característica exclusiva das mulheres.

Nos dias atuais, em função do alto índice de desemprego em ocupações tradicionalmente masculinas, muitos homens estão assumindo o papel antes reservado às mulheres, cuidando dos filhos em casa enquanto as esposas trabalham. Embora raros, também no passado existiram exemplos, como o pintor suíço Paul Klee, que acabou sendo o “homem do lar” enquanto sua esposa pianista trabalhava. Contrariando as convenções sociais de sua época, Klee foi, ao mesmo tempo, pai e mãe. Da convivência com os filhos e observação de seus desenhos, deriva a influência de traços infantis em sua obra.

Por outro lado, nem todas as mulheres necessariamente participam dos movimentos sociais de luta pela inclusão da mulher ou estão interessadas em mudar sua condição social. A prova é que na nossa sociedade há mulheres machistas e homens feministas. O termo **feminista** costuma, aliás, ter conotação pejorativa, servindo para denominar mulheres que assumem um papel masculino numa relação. Nos ambientes acadêmicos, autodenominar-se **feminista** pode denotar a falta de

³³ LOURO, Guacira Lopes. Epistemologia feminista e teorização social – desafios, subversões e alianças. In: ADELMAN, Miriam, SILVESTRINI, CELSI, Brönstrup (Org.) **Gênero plural**. Curitiba: Editora da UFPR, 2002. p.12.

³⁴ Id.

“objetividade científica” segundo o preconceito dos que vêem o feminismo como um radicalismo ultrapassado.

Hélène Cixous, teórica francesa citada por Toril Moi em **Sexual/Textual politics**, recusa o termo **feminista** porque, para ela, ele designa uma tendência política reformista na qual as mulheres exigem a igualdade de direitos. Cixous opõe-se a esta exigência porque acha necessário afirmar a diferença sexual e não apagá-la. Para ela, **feministas** são mulheres que querem poder, respeito e um lugar na sociedade. Por não concordar com este posicionamento, ela prefere chamar o movimento de “movimento das mulheres”, o que por hora parece ser um termo conciliador para toda esta discussão, embora muitas teóricas usem os dois termos – feminista/ de mulheres – como sinônimos.

A discussão em torno do movimento das mulheres abrange uma pluralidade de definições e pontos de vista. Apesar de todo o debate em torno de uma definição específica dos termos **feminismo** e **feminista**, a questão perde seu sentido ao restringir-se somente a esta discussão. Sem dúvida, são dois termos problemáticos e imbuídos de preconceitos. Quando se menciona **Estudos femininos**, há uma tendência a relacionar o termo **feminino** com os papéis tradicionais atribuídos às mulheres, ao passo que falar sobre **Estudos feministas**, evoca o estereótipo da militante radical que quer direitos iguais aos dos homens. Sem desconsiderar estas associações negativas que os termos podem trazer e pela falta de um termo mais neutro, optei pelo uso do termo **Estudos femininos** nesta dissertação para designar os estudos sobre a mulher, ou seja, estudos que falam, ao mesmo tempo, sobre a aceitação de papéis ditos tipicamente femininos e a contestação destes papéis.

Crucial nesta discussão é a reflexão a que os termos nos levam: a partir do questionamento dos significados entender as mudanças que o movimento trouxe, como as mudanças sociais (maior acesso à educação, maiores conquistas trabalhistas) proporcionaram uma tomada de consciência e valorização das mulheres não mais pelos homens, mas por elas mesmas. Os estudos sobre as mulheres conferiram-lhes a possibilidade de se construir como sujeito histórico não mais à margem da história, mas participante no processo e provocador de mudanças.

2.3 MULHERES NO BRASIL: GAROTAS DE IPANEMA?

A gaúcha tem a fibra / A mineira o encanto tem/ A baiana
quando vibra/ Tem tudo e o céu também.

Vinícius de Moraes ³⁵

A parceria musical entre Vinícius de Moraes e Tom Jobim rendeu a canção que virou sinônimo de Brasil, eternizou a imagem do Rio de Janeiro e da mulher brasileira: **Garota de Ipanema**. Heloísa Eneida Menezes Paes Pinto, ou Helô Pinheiro como ficou conhecida depois do sucesso da música, foi a musa inspiradora dos compositores que paravam para vê-la passar frente ao bar em Ipanema. A mulher descrita por Vinícius e Tom na canção é bela, tem a pele dourada do sol e um andar que encanta. Entretanto, quem seria a mulher brasileira da qual fala a canção de Vinícius? Ou melhor, quem seriam estas mulheres?

Em função da introdução dos Estudos Femininos no Brasil, a história das mulheres brasileiras começou a ser melhor compreendida e ter visibilidade a partir do estudo de diários, fotos, cartas, testamentos, relatórios médicos e policiais, jornais e pinturas que forneceram pistas sobre o passado. Neste trabalho “arqueológico”, as conclusões a que se chega sobre a mulher brasileira não são muito diferentes das discutidas anteriormente mas com um agravante: o passado colonial e a condição de subordinação dos países da América Latina, colonizados por europeus, deixou as suas marcas na sociedade brasileira.

³⁵ MORAES, Vinícius de. *Mulher carioca. Livro de letras*. São Paulo: Cia das Letras, 2001. p.76.

O julgamento dos europeus que aqui chegaram era permeado de “pudores” cristãos. A misoginia da tradição cristã com relação à mulher veio da figura de Eva, retratada no Gênesis como uma pessoa fraca e suscetível ao pecado. Se os povos indígenas que aqui viviam eram considerados inferiores, uma classe degenerada, a condição feminina se tornou mais inferior ainda. A beleza exótica, a tez morena até então raramente vista, e, principalmente, a nudez das índias convidavam o europeu ao pecado. Assim, não demorou muito para que estas mulheres nativas fossem vendidas como mercadorias e molestadas pelos viajantes. Desde então, tem-se a idéia herdada do mundo europeu de que a mulher morena está relacionada à tentação, ao pecado.

A imagem da índia mais conhecida da literatura brasileira é a Iracema do romance homônimo de José de Alencar. A obra escrita no período pós-independência atende a ideologia da época cuja preocupação era a criação de uma identidade nacional. Para tanto, era preciso buscar no passado algo que fosse representativo das origens brasileiras e não havia nada mais adequado do que a figura do índio como o habitante nativo do Brasil.

O índio como um símbolo tipicamente nacional foi logo associado à imagem do *bon sauvage*, um ser cordial e modelo de herói que supre o vazio de um passado sem grandes feitos históricos. Assim, a narrativa de José de Alencar, além de destacar a figura do índio, mostra as origens do povo brasileiro a partir da miscigenação índia e européia e tenta satisfazer a necessidade da construção de um mito fundador da nação brasileira.

Na narrativa de Alencar, a relação entre o índio e o europeu se dá pelo amor da índia Iracema pelo europeu Martim. A índia brasileira é descrita de forma sensual e as partes do seu corpo são uma analogia da natureza:

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira

O favo da jatinão era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde

campeava sua guerreira tribo da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.³⁶

Iracema atinge Martim com uma flecha quando percebe que ele a espia tomando banho nua no rio. Porém, sente pena dele, retira a flecha e o leva para sua tribo.

Recebido pela tribo de Iracema por uma noite, ele logo sente-se atraído pela beleza exótica da índia. Como costume indígena, o visitante tem direito a desfrutar sexualmente das índias da tribo mas não de Iracema, pois ela tem posição de destaque na tribo porque guarda o segredo da jurema – a receita de um licor que provocava êxtase nos índios tabajaras – e deve, portanto, permanecer virgem. Martim é amigo dos índios pitiguara, inimigos da tribo de Iracema, os tabajara, fato que causa sérios conflitos mais tarde. A atração entre Iracema e Martim cresce e a única saída é fugir. Assim, eles constroem uma cabana longe das tribos e passam a viver ali.

Mesmo depois do ritual em que Martim é “batizado” como índio, a vida com Iracema não é das mais fáceis: ela sente falta da tribo e ele de sua pátria. Além disso, Iracema quebra o segredo da jurema porque está grávida e se vê sozinha depois que Martim vai à guerra com os índios Pitiguara.

Da relação entre a índia Iracema e o europeu Martim nasce o primeiro brasileiro, mas ela dá à luz sozinha, pois Martim está a guerrear com outra tribo indígena. Sem ajuda de sua tribo e sofrendo as dores do parto, Iracema morre e Martim só chega nos últimos instantes para acudi-la. No final, ele a enterra e leva seu filho Moacir, “filho do sofrimento” na língua indígena, para Portugal. Moacir é criado longe do país em que nasceu e só volta às terras cearenses quatro anos depois na companhia do pai e de outros europeus.

O romance de Alencar reforça o estereótipo da índia nua e morena que atrai o colonizador e acaba seduzida por ele. A presença de Iracema durante a narrativa vai se enfraquecendo a medida em que abandona a família e suas tradições para viver com

³⁶ ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1992. p.16.

Martim. A lembrança de Iracema na memória de Martim traz saudades, mas ele não fala com o filho sobre quem foi sua mãe, apenas guarda para si o seu passado. A função de Iracema no romance segue um roteiro fácil: depois da sedução, a mulher dá à luz ao filho, o entrega ao pai e morre.

Por outro lado, as mulheres brancas no Brasil tinham outro destino. No Brasil colonial, as mulheres brancas de classes mais ricas bordavam, tocavam piano, aprendiam línguas, cuidavam da casa, sem o direito a uma educação formal, muito menos a uma participação política. Elas eram destinadas a casar muito cedo com o homem escolhido pela família e à recusa ao casamento lhes restava a opção do convento. Além da condição de escravas, as índias e negras ainda eram vendidas, trocadas e tornavam-se objetos sexuais dos patrões. Isso sem falar das prostitutas que vieram na condição de degredadas, muitas delas condenadas por bruxaria e sodomia em seus países de origem.

Da miscigenação entre brancos e negros surgiu a figura da mulata que logo se tornou o estereótipo da mulher brasileira “para exportação”. Sensuais, exuberantes, fogosas, sorridentes e de lábios carnudos – algumas sem muita instrução ou nenhuma – elas viraram produto, junto com Carnaval, samba e futebol. A literatura brasileira também encarregou-se de cristalizar esta imagem, por exemplo, nas obras de Jorge Amado, tão populares no exterior.

Poucas mulheres tiveram participação política e social ao longo da história do Brasil. A questão do voto e do direito à educação foram os pontos norteadores das reivindicações das mulheres, pois era por eles que se adquiria a cidadania e o direito ao saber.

Uma das precursoras do feminismo no Brasil foi Nísia Floresta Brasileira Augusta que fez uma tradução livre do livro de Mary Wollstonecraft, **A vindication of the rights of woman** (1792). O manifesto da intelectual inglesa escrito sob os efeitos da revolução francesa, que exigia os direitos das mulheres, negligenciados na elaboração dos Direitos do homem e do cidadão foi intitulado por Nísia F. B. Augusta de **Direitos das mulheres e injustiça dos homens** (1832). Não se sabe exatamente a repercussão do livro na época, mas sabe-se que a autora adaptou as idéias do livro

original para o contexto brasileiro e a publicação foi certamente um marco na história das mulheres brasileiras.

O livro de Wollstonecraft também reivindicava o direito à educação feminina pois era através do contato com o saber que as mulheres poderiam mudar sua condição e conquistar direitos iguais. Nísia F. B. Augusta também menciona a educação como fator importante da libertação feminina, mas a garantia da educação para as mulheres se deu em passos lentos. Havia escolas para meninas e escolas para meninos que ensinavam conteúdos diferentes. Para as meninas, bordar e tocar piano eram matérias obrigatórias enquanto os meninos aprendiam Latim, Filosofia e Direito, pois achava-se que as mulheres não precisavam de muito estudo para lidar com os afazeres domésticos. O magistério, além de ser trabalho exercido pelos homens, acabou sendo uma opção para as mulheres que queriam trabalhar na década de 30. Mesmo assim, o cargo de professora era uma extensão do trabalho de mãe, já que os cuidados maternos com relação a saúde, higiene, alimentação, etc. também eram tarefa da professora.

O direito à educação elementar só aconteceu em 1827 e o acesso à educação universitária no final do século XIX. O direito ao voto aconteceu somente em 1932, no governo de Getúlio Vargas, e somente para mulheres casadas que tivessem autorização dos maridos e algumas solteiras ou casadas com renda própria. Bertha Lutz e Maria Amália Bastos foram duas mulheres notórias que lutaram em favor da causa e eram exceção à época: haviam terminado a faculdade e trabalhavam.

Foi somente com a promulgação da Constituição de 1934 que o voto foi estendido às mulheres. Desde então, o número de mulheres e a participação delas na política vem crescendo no cenário nacional, apesar da tradição patriarcal da política brasileira.

A participação feminina em outras esferas também cresceu. Na literatura brasileira temos uma produção feminina ainda ansiosa pelo devido reconhecimento. Apesar da literatura escrita por mulheres brasileiras não ser tema deste trabalho, é interessante mencionar o interesse dos Estudos femininos em traçar uma genealogia feminina na tradição literária brasileira. Discute-se muito a ausência de uma voz feminina na literatura brasileira desde os tempos do Brasil colônia, mas os Estudos

femininos foram descobrindo aos poucos obras como as de Julia Lopes de Almeida, Carolina Nabuco e Julia da Costa.

Das escritoras brasileiras mais conhecidas, Clarice Lispector talvez seja quem mais rendeu teses de mestrado, doutorado e artigos de natureza filosófica. Raquel de Queiróz, Cecília Meireles, Gilka Machado, Hilda Hilst, Lygia Fagundes Telles, entre outras, são nomes à espera do devido reconhecimento e estudo mais aprofundado.

2.4 QUESTÕES SÓ DO MUNDO DAS MULHERES?

Por mais que as mulheres tenham conquistado seus direitos, é preciso que elas conquistem mais espaço. O movimento das mulheres continua reivindicando uma maior inserção nos ambientes acadêmicos e sociais, um ponto em comum entre as várias estudosas do movimento das mulheres.

A recepção de um texto escrito por uma mulher, por exemplo, recebe tratamento diferenciado pela crítica acadêmica tradicional e pela crítica feminista. Para a última, lidar com um texto escrito por mulher traz uma série de discussões, como por exemplo, a questão da escrita feminina, as imagens do feminino nele projetadas, etc. fatos menosprezados pela crítica tradicional que não vê relevância nenhuma em tal discussão.

Rita Teresinha Schmidt aponta que nos departamentos de teoria da literatura brasileiros, o termo **crítica feminista** não é sequer mencionado e muitos estudiosos, como Benedito Nunes, analisam a história literária brasileira sem levar em conta um dos movimentos mais importantes na história social de crítica das idéias do século XX.

A falta de um espaço destinado às mulheres suscita opiniões de teóricas como Elaine Showalter que defende a idéia de uma cultura “... essencialmente centrada na mulher, independente e intelectualmente coerente. (...) Mas precisamos perguntar mais profundamente o que queremos saber e como podemos achar respostas para questões

que vêm da nossa experiência. Eu não acho que a crítica feminista possa ter como fonte o passado da crítica tradicional androcêntrica.”.³⁷ Para Showalter, a crítica feminista tem muito mais a aprender com os estudos sobre a mulher do que com outros estudos geralmente feitos a partir de uma visão masculina. Para isso, ela aconselha a formulação de uma teoria própria e a criação de um conhecimento baseado em uma sólida base teórica no qual haja espaço para crítica e diálogo com outras áreas do conhecimento. A reflexão de Showalter nos leva a pensar sobre um espaço exclusivamente feminino. Seria possível a existência de uma esfera feminina separada da masculina?

Se pensarmos que nascemos e crescemos e, portanto, estamos inseridos em uma sociedade patriarcal e que usamos uma mesma linguagem, a resposta é negativa. A própria Showalter admite que a concepção desta cultura é controversa. Os estudos sobre a mulher valem-se dos já existentes discursos patriarcais para então criticá-los e formularem sua própria teoria, tornando-se assim impossível um isolamento total ou a criação de um mundo estritamente feminino. Porém, ironicamente, as próprias estudiosas das questões da mulher acabaram se isolando, defendendo suas idéias para si mesmas fechadas em seus guetos, fato que termina por excluí-las cada vez mais. O que poderia ter se tornado um canal aberto às mais diversas discussões tornou-se uma subcultura.

Os estudos sobre a mulher podem ser comparados aos estudos das minorias. Por **estudo das minorias** passou-se a entender os estudos sobre negros, gays, lésbicas e grupos étnicos. Apesar das mulheres não constituírem numericamente uma minoria, sua condição, como a dos negros, também foi silenciada. Longe de serem meros modismos, esses estudos são linhas de pesquisas produtivas e em constante atualização

³⁷ SHOWALTER, Elaine. Feminist Criticism in the wilderness. In: Writing and sexual difference. **Critical Inquiry**. Chicago, v.8, n.2, winter 1981, p. 184. Tradução livre: “... genuinely woman centered, independent and intellectually coherent. (...)But we need to ask much more searchingly what we want to know and how we can find answers to questions that come from *our* experience. I do not think that feminist criticism can find a usable past in the androcentric critical tradition.”

que vêm promovendo diálogos com as várias áreas do saber como a Sociologia, Filosofia, História, Literatura, entre outras.

Outros questionamentos apareceram na década de 60 e 70 como, por exemplo, os das feministas lésbicas e negras que contestaram a idéia universal de “mulher”. Ironicamente, depois de anos lutando pelos direitos da mulher, começava a se questionar quem era este sujeito do qual todos falavam mas que ninguém sabia definir. Segundo as feministas lésbicas e negras, a mulher da qual o feminismo falava era uma mulher branca, de classe média, heterossexual, européia ou norte-americana, o que não correspondia à realidade delas. Se o estereótipo de mulher universal não se aplicava a elas, o que configurava o ser mulher?

As respostas para estas perguntas geraram uma série de outras perguntas e diferentes formulações. O senso comum tende a definir a mulher a partir do aspecto biológico. Deste modo, homens e mulheres seriam definidos pela diferença dos órgãos genitais: a mulher tem seios, útero e vagina, enquanto o homem possui pênis. Via de regra, este determinismo biológico definiria como devemos ser ou agir na sociedade, ou seja, ditaria nossos papéis sociais. Esta visão permaneceu por muito tempo na nossa sociedade e qualquer indivíduo que fugisse a esta regra era logo segregado ou era tratado como doente. A antropóloga Susan Paulson observa como, nas sociedades ocidentais, os modos de pensar as diferenças e desigualdades vividas pelos diferentes grupos dentro das nossas sociedades são explicadas em termos de “raça” ou “sexo” como se fossem categorias biológicas:

Desde que nascem [grifo da autora], os meninos são mais agressivos e ativos, gostam da rua; as meninas são mais tranquilas e “gostam de ficar em casa com a mãe”.

As mulheres gestam e amamentam as crianças, portanto é **natural** [grifo da autora] que elas fiquem perto dos filhos, troquem as fraldas, eduquem as crianças.

Os homens são maiores e mais fortes que as mulheres, portanto, é **natural** [grifo da autora] que eles vão à caça, à guerra, ao senado.³⁸

³⁸ PAULSON, Susan. Sexo e gênero através das culturas. In: **Gênero Plural**. Curitiba: Editora da UFPR, 2002. p.23.

Mas até que ponto o aspecto biológico determinaria o papel social dos indivíduos? Como explicar, por exemplo, a existência de indivíduos hermafroditas e homossexuais?

Nos anos 80, questões como estas levaram à diferenciação entre sexo e gênero. Por sexo, passou-se a entender a constituição biológica do indivíduo e, por gênero, uma identidade socialmente construída. Conseqüentemente, as categorias fixas e excludentes de homem e mulher foram desarticuladas. Susan Paulson diz que “... as características congênitas (sexo, raça, cor de olhos, etc) não devem limitar as possibilidades da vida, nem os direitos legais”³⁹ e sustenta que a biologia determina o corpo que nasce mas que ao longo da vida é o gênero que dá significado ao corpo.

Enquanto seres humanos que vivem em sociedade, temos papéis e identidades sexuais diferenciados. Temos comportamentos que independem do nosso sexo biológico e tais comportamentos são estabelecidos na relação entre o indivíduo e a sociedade. Todavia, mesmo considerando que sexo e gênero não são mais duas categorias correspondentes, ainda é perceptível nos dias atuais a falta de discernimento em relação ao sexo e gênero e o julgamento errôneo que se faz ao querer impor o sexo como sinônimo da opção sexual dos indivíduos.

Esta mudança epistemológica mudou os rumos da discussão nos Estudos femininos. Se antes se falava no ser mulher como uma categoria pronta ou um ser que já nascia pronto, agora o enfoque passou a ser o social como fator primordial na formação do sujeito. Guacira Lopes Louro comenta sobre os novos caminhos da teoria: “Ao utilizar gênero, deixava-se de fazer uma história, uma psicologia, ou uma literatura das mulheres, sobre as mulheres e passava-se a analisar a construção social e cultural do feminino e do masculino, atentando para as formas pelas quais os sujeitos se constituíam e eram constituídos, em meio a relações sociais de poder.”⁴⁰

³⁹ Ibid., p.26.

⁴⁰ LOURO, Guacira Lopes. Epistemologia feminista e teorização social – desafios, subversões e alianças. In: ADELMAN, Miriam, SILVESTRINI, CELSI, Brønstrup (Org.) **Gênero plural**. Curitiba: Editora da UFPR, 2002. p.15.

A relação de gênero como prática social é uma das propostas de Jane Flax. Ela vê esta questão como o mais importante avanço isolado da teoria feminista e considera que “... o gênero, tanto como categoria analítica, como processo social, é relacional. Ou seja, as relações de gênero são processos complexos e instáveis (...) constituídos por e através de partes inter-relacionadas. Essas partes são interdependentes, ou seja, cada parte não tem significado ou existência sem as outras.”.⁴¹ Como processo social, tanto o homem quanto a mulher, e não somente a mulher, começaram a ser discutidos como sujeitos histórica e socialmente construídos e não mais previamente constituídos.

O conceito de gênero expandiu a noção polarizada de masculino e feminino e passou a incluir questões de raça, etnia, classe, sexualidade. Esta pluralidade dos estudos de gênero fez com que muitas feministas criticassem o esvaziamento político da luta feminista, uma vez que o conceito de **gênero** acabou desfocando a discussão das reivindicações feministas por melhores condições de trabalho e educação das mulheres para teorizações mais abstratas ao nível do discurso. Teresa de Lauretis no artigo **A tecnologia do gênero**, chama a atenção para a questão da diferença sexual e as diferenças entre as mulheres:

A primeira limitação do conceito de “diferença(s) sexual (uais)”, portanto, é que ele confina o pensamento crítico feminista ao arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo (a mulher como a diferença do homem, com ambos universalizados; ou a mulher como a diferença pura e simples, e portanto, igualmente universalizada), o que torna muito difícil, se não, impossível, articular as diferenças nas mulheres.⁴²

Seria reducionista pensar o gênero como o fim dos dilemas femininos. Discutir gênero tornou-se parte da discussão feminista e vice-versa, mas ainda é um terreno

⁴¹ FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 228.

⁴² LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 207.

escorregadio no qual poucos se atrevem a dar definições precisas sem cair em contradições ou recair em definições biológicas. Os debates em torno da questão de gênero, e conseqüentemente da mulher, mostram-se infundáveis e muito longe de chegarem a um consenso. Muito vem sendo debatido e publicado e seria impossível dar conta de tudo neste capítulo, mas o resumo nos serve de parâmetro para analisar a tendência deste debate nos dias atuais.

Darlene Sadlier constata que o pensamento feminista americano na atualidade ressent-se da falta de consenso e dos conflitos internos. De acordo com ela, o movimento feminista desde a década de 70, “... vem mudando gradativamente seu enfoque de leitura prática e politicamente inspirada em romances e poesia para uma espécie de meta-crítica da “textualidade” que privilegia principalmente a teoria de base européia.”⁴³ e também percebe um “enfoque corretivo ou crítico com respeito ao trabalho das outras”, o que acaba gerando rivalidades com relação ao posicionamento teórico de cada estudiosa.

Contudo, mesmo em meio a conflitos, é preciso pensar na relevância dos estudos sobre a mulher. Jane Flax assegura que a teoria feminista é um dos modos de refletir sobre as mudanças profundas que estão ocorrendo na sociedade, como por exemplo, as relações sociais. A teoria feminista, assim como outras teorias, depende de e reflete um conjunto/gama de experiências sociais, ao invés de se restringir à análise da situação das mulheres ou da dominação masculina. Como um tipo de filosofia pós-moderna, “... a teoria feminista revela e contribui para a crescente incerteza nos círculos intelectuais ocidentais sobre fundamentação e métodos apropriados para explicar e/ou interpretar a experiência humana.”⁴⁴ Estimulando a metateoria, ou o pensar sobre o pensar, a teoria feminista acaba abrindo caminhos para a multiplicidade

⁴³ SADLIER, Darlene J. Os debates sobre a mulher/gênero na teoria e crítica literária feminista nos Estados Unidos. In: **Trans(formando) identidades**. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Letras. UFRS, 1997. p. 17.

⁴⁴ FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 221.

e ambivalência de pensamentos. Mas é possível ir mais além: mostrar não apenas uma apropriação feminina da história mas pensar que a situação da mulher está se invertendo gradativamente de objeto da história para protagonista da própria história, derrubando preconceitos, destruindo e reelaborando conceitos há muito tempo arraigados na sociedade.

Outro questionamento interessante sobre a questão da mulher também parte de Gerda Lerner: “Como seria a história se ela fosse vista pelos olhos das mulheres e ordenada pelos valores que elas definem?”.⁴⁵ Esta pergunta nos convida a refletir sobre os rumos que a história tomaria. Seria uma história muito diferente da que conhecemos? Provavelmente recairemos em estereótipos como os da passividade e da docilidade femininas e pensaremos em um mundo sem guerras e conflitos.

Pensar em uma história contada pelas mulheres é pensar que a história necessita da voz de um narrador que autentique este discurso. Os discursos históricos, como, por exemplo, os discursos do descobrimento, imprimiram a visão masculina do colonizador a fim de demarcar seu lugar. Assim, narrar a história conferiu aos homens a posição de sujeitos do discurso, enquanto as mulheres foram narradas por eles, constituindo-se, quando muito, em objetos do discurso.

Agora, mais do que inserir as mulheres na História, é a própria História que é colocada em questão. Esta deixou de ser um mero relato de fatos a partir de uma perspectiva única para ser uma história de visões múltiplas. Narrar a história das mulheres não significaria dizer que deva ser a única história a ser contada. Poderia ser, na visão do historiador Paul Veyne, uma das possíveis histórias da humanidade, já que para ele, não existe “a História”, mas “histórias de”⁴⁶: histórias de mulheres,

⁴⁵ LERNER, Gerda apud SHOWALTER, Elaine. *Feminist Criticism in the wilderness*. *Critical Inquiry*. Chicago, v.8, n.2, Winter 1981. p.198. Tradução livre: “What would history be like if it were seen through the eyes of women and ordered by values they define?”

⁴⁶ VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Tradução de Alda Baltar e Maria A. Kneipp. Brasília: UNB, 1982. p. 23.

histórias de homens, histórias de mulheres e de homens. Histórias que estão sendo (re)contadas, (re)escritas e que se entrecruzam, dialogam e caminham juntas.

3 FIGURAÇÕES DO FEMININO NA LITERATURA OCIDENTAL

Você não sabe a responsabilidade que tem, menina?, ser a companheira de um poeta, de um compositor? Você sabe que ele não se pertence, é um patrimônio de todos nós? Você sabe o que é ser a musa de um poeta?

Vinícius de Moraes⁴⁷

3.1 IMAGENS REFLETIDAS: O ESPELHO FEMININO

Para o crítico José Guilherme Merquior⁴⁸, todo poeta quando cria usa símbolos ou significados de “fundo coletivo” para estabelecer um meio de comunicação com o leitor. A partir do reconhecimento ou identificação destes símbolos, há uma inteligência em comum partilhada entre leitor e poeta que permite com que a fantasia e o imaginário de cada poeta seja percebido de forma clara. Na poesia do sublime de Vinícius de Moraes, a comunicação entre poeta e leitor é estabelecida a partir da identificação das mulheres como representação do amor idealizado, do pecado e da sua angústia enquanto ser humano fadado ao pecado.

Na poesia ocidental, muitos outros poetas também utilizaram o elemento feminino como forma de inspiração para comunicar paixões correspondidas e não-

⁴⁷ MORAES, Vinícius de. O delírio do óbvio. **Para uma menina com uma flor**. 19. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1996. p.136.

⁴⁸ MERQUIOR, José Guilherme. Crítica, razão e lírica. **Razão do poema**. 2. ed. São Paulo: Topbooks, 1996. p. 190.

correspondidas. Na **Divina Comédia**, de Dante Alighieri, Beatriz é a musa idealizada enquanto Petrarca faz de Laura a destinatária de quase todos os seus sonetos. Os poetas árcades brasileiros Tomás Antônio Gonzaga e Silva Alvarenga dedicaram seus poemas a Marília e Glaura, respectivamente.

Fontes de inspiração, as musas que fizeram parte do imaginário e da vida dos poetas agora serão nosso material de análise sobre a representação do feminino. Analisaremos aqui os mitos da tradição judaico-cristã como Eva, Maria e Maria Madalena, o mito hebraico de Lilith, alguns mitos greco-latinos como Pandora, Afrodite-Vênus e Palas-Atenas, além de algumas personagens femininas da literatura ocidental como Lady Macbeth e Ofélia de William Shakespeare a fim de entender a ideologia por trás da representação do feminino.

Para Simone de Beauvoir, o mundo representado é o mundo no qual os homens vivem, descrito do ponto de vista que lhes é peculiar. Assim, o modo como um autor descreve e dá rumo a uma personagem feminina é representativo de sua ideologia, revelando sua opinião sobre o sexo feminino:

Definindo a mulher, cada escritor define sua ética geral e a idéia singular que faz de si mesmo. É também nela, que muitas vezes, ele insere a distância entre seu ponto de vista sobre o mundo e sobre seus sonhos egotistas. A ausência ou insignificância do elemento feminino no conjunto de uma obra já é sintomática; esse elemento tem uma extrema importância quando resume em sua totalidade todos os aspectos do Outro ...⁴⁹

Estudar a maneira como foram construídos os personagens femininos nas obras dos escritores homens tornou-se campo fértil nas décadas de 1960 e de 1970. Da necessidade de criticar a literatura feita pelos homens e os estereótipos produzidos por

⁴⁹ BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. [1949] p.298.

eles surgiu uma das vertentes dos Estudos femininos que Elaine Showalter denomina de **leitura feminista** ou **crítica feminista**: a releitura ou reinterpretação de textos da cultura patriarcal a fim de analisar a cristalização de determinadas imagens femininas, como os mitos e arquétipos e apontar a misoginia de algumas práticas literárias masculinas.

Para a teórica Annette Kolodny, a crítica feminista vai além da denúncia da misoginia, pois ao reler e estudar os textos escritos por autores masculinos esta crítica imprime uma nova perspectiva a tudo o que já foi feito antes. Ao analisar uma das narrativas de cativo norte-americanas em seu artigo **Turning the lens on 'The Panther Captivity': a feminist exercise in practical criticism**, Kolodny chama a atenção para o modo como o estereótipo de feminilidade do século XIX é construído. Em **The Panther Captivity**, a mocinha da história foge para morar com seu grande amor, mas seu pai manda seus homens irem atrás do casal de namorados. Após seu amado ser assassinado, ela foge e sobrevive nove anos no Oeste norte-americano. Mesmo sendo uma heroína que mata um homem e apropria-se de sua caverna, ela é apresentada como casta e vulnerável: “[Ela] Desmaiou e ficou por algum tempo imóvel no chão”.⁵⁰ Segundo Kolodny, esta narrativa procurou reforçar a ideologia da feminilidade, imprimindo características consideradas femininas às mulheres que foram forçadas a viver no Oeste americano. Embora obrigadas a exercerem trabalhos masculinos pelas duríssimas condições de subsistência e tendo de sobreviver em meio a inúmeras dificuldades, elas supostamente não teriam perdido sua feminilidade.

Foi na década de 1970 que surgiu uma das mais importantes obras na crítica norte-americana a tratar a fundo a objetificação feminina na literatura. **A política sexual** de Kate Millet (1970) para Susana Bórneo Funck mostrou o “...abuso literário da mulher na tradição masculina e a exclusão da mulher escritora das histórias

⁵⁰ KOLODNY, Annette. Turning the lens on “The Panther Captivity”: a Feminist Exercise in Practical Criticism. **Critical Inquiry**. Chicago, v.8, n.2, winter 1981. p. 334. Tradução livre: “(She) fainted away and lay some time motionless on the ground”.

literárias e dos cânones acadêmicos”⁵¹ ao analisar a fundo questões históricas, políticas e literárias nos escritos de Henry Miller, Norman Mailer e D.H. Lawrence, entre outros autores consagrados. Neste último, ela aponta como o autor reproduz idéias preconceituosas ao usar a palavra “fêmea” sempre junto das palavras “estranha”, “assombrosa” ou “esquisita” na obra **O amante de Lady Chatterley**.

Porém, Millet não foi a primeira a falar dos estereótipos femininos. No século XVIII haviam vozes femininas isoladas que já se preocupavam com a imagem e o estereótipo femininos na sociedade e na literatura, como Mary Wollstonecraft.

Exceção à época, Mary Wollstonecraft, mãe da escritora Mary Shelley, estudou, teve contato com pessoas intelectualizadas e participou dos debates políticos da época. Ela foi uma das primeiras vozes a questionar a falta de acesso à educação para as mulheres e, sem medo de ser julgada ou ignorada, criticou abertamente a imagem fútil que os romances, a música, a poesia e os galanteios faziam das mulheres.

Apesar de ter sido elaborada há mais de dois séculos, a crítica de Wollstonecraft continua atual. As imagens da mulher na televisão, revistas e livros influenciam os padrões de comportamento, contribuindo para a mitificação do feminino. A propaganda dos dias atuais, por exemplo, não reforça a imagem de dona-de-casa, esposa e mãe como faziam os anúncios das décadas de 1960 e 1970, mas apela para outras formas de escravização como o culto ao corpo ao mostrar modelos bonitas e de corpos perfeitos como os padrões a serem seguidos. De maneira sutil ou não, as imagens da propaganda reforçam o estereótipo de que a mulher tem que estar sempre bonita e magra.

Desta forma, vivemos em uma sociedade que demanda o papel de uma supermulher: aquela que, além de exercer sua profissão, é dona-de-casa, esposa e mãe, devendo estar sempre linda e sexualmente atraente, exigências que escravizam e causam ansiedade na mulher moderna.

⁵¹ FUNCK, Susana Bórneo. Da questão da mulher à questão do gênero. In: **Trocando idéias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: Pós-Graduação em Inglês, UFSC, 1994, p.17.

O trabalho das críticas feministas analisando a maneira pela qual as mulheres eram representadas denunciou não só o controle masculino sobre a escrita mas fez com que muitos mitos e arquétipos presentes em várias narrativas fossem questionados.

3.2 MITOS NEGATIVOS E ARQUÉTIPOS DO FEMININO

From Eve, Minerva, Sophia, and Galatea onward, after all, patriarchal mythology defines women as created by, from, and for men, the children of male brains, ribs and ingenuity.

Sandra Gilbert e Susan Gubar⁵²

Todas as culturas falam sobre o mito da criação e da existência de um deus criador, quase sempre representado na forma masculina. Os mitos da criação apresentam-se sob diversas formas e interessam-nos por tentar explicar a nossa própria origem e a origem do mundo no qual vivemos. Neles, encontramos muitos arquétipos, principalmente femininos que, segundo Jung, são imagens coletivas presentes no imaginário de todos.

Mircéa Eliade⁵³ diz que todo mito conta uma história sagrada e como uma certa “realidade” ou fato passou a existir. Muitos dos mitos passados oralmente de tradição em tradição buscaram explicar metaforicamente a origem do mundo numa tentativa

⁵² GILBERT, Sandra M. , GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 1984. p.12. Tradução livre: “Desde Eva, Minerva, Sofia e Galatéia, a mitologia patriarcal define a mulher como sendo criada por, de e para os homens, filhas do cérebro, da costela e ingenuidade masculinas.”

⁵³ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p.11.

racional de entendê-lo tal como ele é. Neles, os padrões de comportamento revelam como o papel do gênero foi construído e principalmente definem o papel destinado às mulheres. Muitas foram construídas como figuras inconseqüentes, transgressoras, geradoras de problemas ou desencadeadoras de tensão. Na literatura grega, o mito de Pandora, e o de Lilith, na tradição hebraica exemplificam a imagem negativa atribuída à mulher, similar ao mito de Eva da tradição judaico-cristã. A seguir, veremos como estes mitos foram construídos e qual a sua relevância para a crítica feminista.

O mito de Pandora é uma narrativa que busca explicar a origem dos males do mundo. Segundo a Mitologia Grega, Pandora foi enviada pelos deuses à Terra a fim de castigar os homens, mais precisamente Prometeu, que havia roubado o fogo dos deuses. Zeus criou Pandora, “a que possui todos os dons” assim chamada por ter sido presenteada pelos deuses com alguns atributos de forma a torná-la irresistível: recebeu de Atena a arte da tecelagem, de Afrodite o poder de sedução e a beleza, de Hermes as artimanhas, de Apolo a voz suave do canto e a música e das Graças colares de ouro.

Tendo como objetivo trazer uma ânfora contendo todos os males e sob condição de não abri-la, Pandora desceu à terra. Porém, atizada pela curiosidade, abriu a caixa e revelou ao mundo a discórdia, a raiva, a vingança, a doença, a fome, a guerra e várias outras desgraças. Quando quis fechar a caixa, só restava no fundo a esperança. Depois de portar e causar todas as desgraças terrenas, Pandora foi morta por Zeus, solução simples e rápida para punir quem causou o mal à humanidade. Em Hesíodo, encontramos a seguinte versão:

Mas a mulher, a grande tampa do jarro alçando,
 Dispersou-os e para os homens tramou tristes pesares.
 Sozinha, ali, a Expectação em indestrutível morada
 Abaixo das bordas restou e para fora não
 Voou, pois antes repôs ela a tampa do jarro,
 Por designios de Zeus porta-égide, o agrega-nuvens;
 Plena de males, a terra, pleno o mar;
 Doenças aos homens, de dia e de noite,
 Vão e vêm, espontâneas, levando males aos mortais,

Em silêncio, pois o tramante Zeus a voz lhes tirou.⁵⁴

Pandora foi criada como vingança e não é modelo de esposa ou reprodutora. Ao longo do tempo, este mito foi, e ainda é, usado em sentido figurado toda vez que algo aparentemente inocente ou belo é, na realidade, uma fonte de calamidade ou como uma ação pequena pode deliberar uma avalanche de repercussões negativas. Convém pensar que o mito de Pandora condena a figura feminina como culpada e minimiza a participação de Prometeu e seu irmão que são tão culpados quanto ela por terem incitado a ira dos deuses: Prometeu por ter trazido o fogo aos homens e Epimeteu por ter se deixado seduzir pela mulher. O ato de Prometeu é o desencadeador da vinda de Pandora que, por sua vez, desencadeia todos os males do mundo.

A figura de Pandora não é o mal em si, mas portador do mal. Sua concepção se dá de forma ambígua: “Ordenou então ao ínclito Héfeso muito velozmente/ terra à água misturar e aí pôr humana voz e força, assemelhar de rosto às deusas imortais/ esta bela e deleitável forma de virgem”.⁵⁵ Sabemos que, para os gregos, o belo sempre vem acompanhado do bem, mas no caso de Pandora, o belo traz o mal. Veremos em outros mitos como esta ambigüidade feminina se repete sempre da mesma forma: a beleza feminina que atrai e desperta o mal, corrompe o homem e causa os perigos do mundo.

O mito de Lilith também fala sobre a transgressão feminina. Conta-se que Lilith foi a primeira mulher de Adão, antes de Eva. Há versões que dizem que Deus criou Lilith e Adão a partir do mesmo material, e outros que afirmam que Lilith foi feita de pó e excrementos, o que já assegurava o seu caráter inferior. De qualquer modo, a relação do primeiro casal não foi duradoura:

⁵⁴ HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. LAFER, Mary de Camargo Neves (Org.). 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1996. p.29.

⁵⁵ Id.

O amor de Adão por Lilith, portanto, foi logo perturbado: não havia paz entre eles porque quando eles se uniam na carne, evidentemente na posição mais natural- a mulher por baixo e o homem por cima -, Lilith mostrava impaciência. Assim perguntava a Adão: ‘ Por que devo abrir-me sob teu corpo?’ Talvez aqui houvesse uma resposta feita de silêncio ou perplexidade por parte do companheiro. Mas Lilith insiste: ‘ Por que ser dominada por você? Contudo eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual’.

Ela pede para inverter as posições sexuais para estabelecer uma paridade, uma harmonia que deve significar igualdade entre os dois corpos e as duas almas. Malgrado este pedido, ainda úmido de calor súplice, Adão responde com uma recusa seca: Lilith é submetida a ele, deve estar simbolicamente sob ele, suportar seu corpo.⁵⁶

Não vendo outra saída, Lilith blasfemou contra Deus e Adão e fugiu para lugares distantes, juntando-se aos demônios. Desde então, Lilith tornou-se uma criatura demoníaca dominadora da noite que descarrega sua raiva nas crianças e perturba o leito dos recém-casados. Seu mito representa a rebeldia, a perdição, a luxúria e a sedução feminina. A referência a seu nome é feita por astrônomos e astrólogos para explicar o apogeu lunar, isto é, o ponto mais distante da lua quando visto da terra, geralmente escuro ou vazio.

3.3 AS MULHERES BÍBLICAS: EVA E MARIA MADALENA

No século XIX, Elizabeth Cady Stanton publicou **A Bíblia das mulheres** (1895), a primeira releitura feminista das Escrituras que se propôs a comentar todas as passagens bíblicas referentes às mulheres na tentativa de valorizar o que o relato bíblico deixou de lado.

No mundo ocidental regido essencialmente pelo cristianismo, a **Bíblia** é o livro sagrado no qual se encontram os ensinamentos divinos e o início da história da

⁵⁶ PAIVA, Vera. **Evas, Marias, Liliths...as voltas do feminino**. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.61.

humanidade. No que se refere às mulheres, a **Bíblia** menciona Eva e outras personagens do Antigo testamento como Sara, Rebeca e a filha do faraó como personagens periféricas e não como figuras fortes e representativas. A noção de mulher forte na **Bíblia** refere-se à resistência física daquelas mulheres que acordam de manhã cedo, fazem o pão, limpam a casa e estão sempre à espera do marido e filhos, uma reafirmação da submissão feminina.

Neste capítulo, analisaremos as figuras de Eva, Maria e Maria Madalena na narrativa bíblica, uma vez que são figuras arquetípicas na tradição cristã e recorrentes na poesia ocidental.

A primeira mulher que aparece no relato bíblico é Eva, cujo nome significa “doadora da vida” ou “mãe de todos os que têm vida”. Ela foi chamada de mulher por Adão “porque foi tomada do homem” (Gênesis 2,23).⁵⁷

O capítulo do Gênesis nos conta como Adão e Eva viviam no paraíso em paz com Deus e sem vergonha da sua nudez. Entretanto, a leitura do capítulo da criação e dos capítulos seguintes nos mostra o desaparecimento da figura de Eva. Depois de atribuir a Eva o papel de progenitora e a culpa por ter induzido Adão a descobrir o pecado, nada mais há a ser dito. Sobre Adão e sua prole, o relato diz quantos descendentes teve e até que idade viveu, mas nada há sobre o destino de Eva. Porém, sua imagem de pecadora marcou pesadamente sua curta presença no relato bíblico.

As representações feitas de Eva, por exemplo, na Idade Média sempre enfatizaram o aspecto pecaminoso e contribuíram para que se fizesse uma leitura negativa da mulher: “Culpada da união carnal, marcando, desse modo, pesadamente o destino de esposa e mãe”⁵⁸ ou “...primeiro modelo feminino que reunia todos os

⁵⁷ BÍBLIA, N. T. Epístola a Timotéo. **Bíblia Sagrada**. Reed. Versão do Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1985. Cap. 2, vers. 23.

⁵⁸ PAIVA, Vera. **Evas, Marias, Liliths...as voltas do feminino**. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.33.

indivíduos do seu sexo. Súmula de elementos negativos e indutora da desobediência de Adão, personifica a tentação, a sedução, a deserção, a inimiga, a ‘porta do diabo’ ”.⁵⁹

As referências feitas à mulher nos outros livros da **Bíblia** procuram lembrar o caráter secundário da criação feminina. Na primeira epístola a Timóteo, há a seguinte citação: “A mulher ouça a instrução em silêncio, com espírito de submissão. Não permito a mulher que ensine ou domine o homem, nem que se arrogue autoridade sobre o homem, mas permaneça em silêncio. Pois, o primeiro a ser criado foi Adão, depois Eva. E não foi Adão que se deixou iludir, e sim a mulher que, enganada, se tornou culpada de transgressão.” (Timóteo 2,12-13).⁶⁰ Nestes versículos, vemos a reafirmação da subordinação feminina.

Os mitos da criação não deixaram de ser apropriados pela literatura ocidental. **Paraíso perdido** (1667), poema épico do inglês John Milton, reconta a história do Gênesis detalhadamente, enfatizando uma parte da **Bíblia** pouco discutida: a origem de Satã e como este convenceu Eva a aproximar-se da árvore do fruto proibido.

Nos primeiros cantos, Adão refere-se à Eva, como a bem-amada, boa esposa e ainda envolta em pureza:

(...)
 Minha querida, incomparável Eva,
 Desta alma único amor e única sócia,
 Que além de todos os viventes amo,
 Juízos bons empregas, bem cogitas
 Sobre o modo melhor por que exerçamos
 O trabalho de Deus aqui nos marca.
 Esse desvelo teu muito te louvo:
 Na mulher nada se acha mais amável
 Que o estudo no doméstico regime
 E as coisas boas a que induz o esposo.
 (...)

⁵⁹ Id.

⁶⁰ BÍBLIA, N. T. Epístola a Timotéo. **Bíblia Sagrada**. Reed. Versão do Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1985. Cap. 2, vers.11-14.

De Deus e do homem filha, imortal Eva,
 Por isso intacta de pecado ou mancha,
 Por desconfiar de ti não é que eu busco
 Dissuadir de meu lado a tua ausência,
 Mas sim por te poupar qualquer tentame
 A que nosso inimigo audaz se atreva
 O tentador, em vão mesmo lidando,
 Contra o tentado lança atroz desonra,
 Porque fé corruptível lhe atribui
 Que não está à tentação da prova;⁶¹

Eva aqui também é lembrada da sua condição de subserviência a Adão, mas diferentemente da Eva da Bíblia, não aceita para si toda a culpa e tenta impor suas vontades. No início do Canto IV, ela mostra-se indignada com o fato de ser considerada fraca e suscetível à tentação e insiste em dividir o trabalho no jardim do Éden com Adão para que cada um trabalhe sozinho e mais rápido:

Prole da Terra e dos Céus, senhor da Terra,
 Que um inimigo busca a nossa ruína
 Bem sei, tanto por ti como pelo anjo
 Que estive a ouvir em um canto recatada
 Quando ontem se fechava a tarde e as flores:
 Mas...que duvidas da firmeza minha
 Para contigo, para o mesmo Eterno,
 Porque pode tentá-la esse inimigo
 Decerto ouvir de ti não o esperava!
 Não sendo nós à morte e à dor sujeitos
 Nem receber, nem repelir nos cabe
 Desse inimigo atroz, violência alguma:
 De sua fraude então provém teu medo.
 Temes que de Eva a fé e amor constantes
 A fraude tal sucumbam seduzidos;
 Como tão injuriosos pensamentos
 Dentro em teu peito, Adão, abrigo encontram,
 Julgando tu tão mal da esposa que amas?⁶²

⁶¹ MILTON, John. **Paraíso Perdido**. São Paulo: Martin Claret, 2002.p.321.

⁶² Loc. cit.

Julgando-se capacitada e forte para resistir as tentações, ela insiste e Adão a deixa partir sozinha. Entretanto, tentada por Satã na forma de serpente, cede à tentação de provar o fruto proibido e logo o convence a fazer o mesmo. Depois do pecado consumido, há uma troca de acusações e Eva, sem assumir a culpa sozinha, acusa Adão de ter pecado também, pois era responsabilidade dele não deixar que ela se aproximasse da árvore proibida:

E...quem sabe se o mal a ambos ferira,
 Se me eu não fosse, ou mesmo a ti somente?
 Aqui ou lá se a tentação tu visses,
 Não discerniras; fraude na serpente
 Ouvindo-a discorrer como discorre.
 Fundamento nenhum de inimizade
 Podia entre ela e nós haver-se visto:
 Logo, por que motivo ela buscara
 Ocasões de fazer-me ofensa ou dano?
 De teu lado sair nunca eu devera?
 Não mais fora isso do que eu ser como antes
 Costela tua sem vontade própria!
 E tu, chefe de qualidade,
 Por que com mando de absoluto efeito
 Não me ordenaste que dali não fosse...
 Sabendo tu que iria expor-me a danos?!
 Em tua posição tu fraquejaste,
 E nímio fácil afinal me deste
 Licença, aprovação, com rosto afável:
 Se nessa posição tu mantivesses
 Caráter firme, decisão constante,
 Nem eu, nem tu, teríamos pecado!⁶³

Sem dúvida, esta Eva nos parece muito mais interessante e imponente. Milton, apesar de ser considerado misógino para críticas como Gilbert e Gubar, conferiu à Eva uma personalidade mais marcante, subversão permitida pela literatura.

⁶³ MILTON, John. **Paraíso Perdido**. São Paulo: Martin Claret, 2002.p.321

Outra personagem bíblica emblemática do Novo Testamento é Maria Madalena, caracterizada pela negatividade mas amenizada por ter se convertido ao amor de Cristo. Não se sabe muito sobre sua origem familiar mas a imagem que foi sendo formada através dos séculos foi a prostituta arrependida sempre presente nas passagens mais marcantes da vida de Jesus Cristo como testemunha da paixão e ressurreição. As primeiras referências dizem que ela teve seus demônios exorcizados por Jesus Cristo, possivelmente uma doença mental, e depois disso passou sua vida em penitência e arrependimento, divulgando a palavra de Cristo por todos os lugares até morrer.

Na imagem de Maria Madalena a Igreja Cristã quer mostrar que mesmo a pior das pecadoras pode ser salva do seu destino se começar a amar Jesus Cristo como filho de Deus.

O curioso é que ela, por ter tido a chance de se redimir, não carregou consigo a culpa como Eva. O percurso de Maria Madalena mostra o mito da pecadora redimida, testemunha da ressurreição e mulher que esteve muito próxima a Jesus, fato incomum para a época, o que gerou provocações e ciúmes de Pedro e Judas.

A santificação de Maria Madalena “encobrimdo” o seu passado pecador também mostra que só há dois caminhos a serem seguidos: o pecado ou a vida santa. Em 1945 foram descobertos textos apócrifos sobre Maria Madalena, mantidos em segredo pela Igreja Católica. Neles, há quem veja Maria Madalena como uma das lideranças femininas depois da morte de Cristo divulgando seus ensinamentos, fato não mencionado na Bíblia.

3.4 O MITO DA GRANDE MÃE

Se os mitos e arquétipos de Pandora, Lilith e Eva têm a negatividade feminina como ponto em comum, o mito materno está ligado à positividade. O mito grego de Gaia ou Terra encontra seu par em Maria na religião cristã, como sendo o arquétipo da Grande Mãe ou da Grande Deusa

O mito da criação grega, ao contrário do Gênesis, não fala em um deus masculino criador do mundo, mas sim em uma deusa-mãe denominada Gaia de onde se originaram os homens, monstros e deuses e a quem os seres masculinos estão subordinados. Na **Teogonia** de Hesíodo, ela surgiu depois do Caos, o vazio primordial que precedeu toda a existência. É importante ressaltar que o surgimento do Caos não pressupõe que ela tenha sido parida dele. Nesta narrativa grega, há somente duas formas de procriação: por união amorosa e por cissiparidade. De acordo com Jaa Torrano, “...os primeiros seres nascem todos por cissiparidade: uma Divindade originária biparte-se, permanecendo ela própria ao mesmo tempo que dela surge por esquizogênese outra Divindade. (...) A Terra primeiro pariu igual a si mesma o Céu constelado, pariu as altas Montanhas e depois o Mar infértil”.⁶⁴

Apesar de ser representada como a origem da vida, o canto de Hesíodo diz que Terra se alegrava ao manter os filhos distantes do pai e incitou um de seus filhos, Cronos, a se rebelar contra o pai, Céus. Sentindo-se ofendida pela traição do companheiro, ela trama com o filho uma forma de punir o “maligno ultraje de vosso pai”⁶⁵ e Cronos castra o próprio pai. Do esperma jorrado, nasceram outros seres como as Erínias e Afrodite, que nascem da união entre o esperma e o mar.

Aqui, a figura da Terra é também ambígua: ardilosa e vingativa e, ao mesmo tempo fértil, útero de toda criação. É curioso notar a recorrência da fertilidade no

⁶⁴ TORRANO, Jaa. Introdução à Teogonia. In: HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 1992. p.44.

⁶⁵ Id.

arquétipo materno nos povos primitivos que já cultuavam a Terra como a Grande Mãe. Affonso Romano de Sant'Anna diz que os homens de Neanderthal enterravam seus mortos na forma fetal como se estivessem voltando para o útero materno, pois “.. a terra era o grande ventre de onde tudo vem e para onde tudo vai”.⁶⁶ Todavia, o culto à Terra/ Gaia como força feminina da criação foi sufocado, aos poucos, pelo culto ao deuses masculinos como Zeus e Apolo.

Na história das civilizações, há a recorrência do arquétipo da grande mãe mas com denominações diferentes. No Egito, Gaia é chamada de Isis, enquanto na Babilônia Istar assumia o mesmo papel e na tradição judaico-cristã, a figura de Maria teve o papel da grande mãe como uma espécie de realização do arquétipo da deusa.

Mãe de Jesus Cristo, Maria foi engrandecida pelos cristãos como sinônimo de redenção, maternidade e pureza em oposição à figura pecadora de Eva.

Sua figura serena ganhou força nos séculos XI e XII, época do fervor do culto mariano no qual as grandes catedrais góticas em Paris foram construídas em sua homenagem.

O relato da **Bíblia** não nos fornece pistas muito claras sobre sua vida, mas sabe-se que era de família judia que morava em um povoado na Galiléia e filha de um carpinteiro. Avisada pelo anjo Gabriel de que conceberia o filho de Deus pela intercessão do Espírito Santo antes do seu casamento com José, Maria sofreu preconceito por parte de sua comunidade. Entretanto, a imagem que a Igreja Católica moldou sobre seu caráter deixou de lado este fato.

Maria, cujo nome pode significar “amargura”, foi considerada pela Igreja a intercessora e intermediária entre os crentes e Jesus, mas não é salvadora como seu filho. Mesmo tendo aparecido em poucos episódios bíblicos – a anunciação do anjo Gabriel, as Bodas de Canaã e a morte de Cristo na Cruz – sua imagem prevalece sobre a imagem de Eva.

⁶⁶ SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. p.67.

No século XV, a virgindade de Maria foi decretada pela Igreja e a imagem construída foi o ideal de uma sexualidade casta, um modelo no qual todas as mulheres deveriam inspirar-se, ao contrário de Eva, a carregada pela culpa. A dualidade entre a figura de Eva e Maria na Idade Média é observada por Duby e Perrot:

... Eva, Maria; uma simbolizando mais as mulheres reais e a outra a mulher ideal. Por razões de estratégia eclesial, de disciplina clerical, de promoção de uma nova moral, Eva é nesta viragem dos séculos XI e XII mais sobrecarregada do que é habitual: ela é a mulher de que o clérigo se deve afastar, a mulher de pouca condição de que se devem purificar as uniões principescas, a filha do diabo. A Virgem-Mãe, em época de contracção das linhagens, é projectada pelos homens para fora do alcance das mulheres terrestres.⁶⁷

Torna-se curioso a maneira como as escritoras e críticas literárias vêem as imagens opostas de Eva e Maria na literatura. Beauvoir vê na representação de Eva e Maria a possibilidade de tentação e salvação ao mesmo tempo, pois para ela não existe a dissociação destas figuras. O bem e o mal não são excludentes: eles fazem parte da natureza humana. Beauvoir afirma que Eva e Maria são uma só, o Outro sobre o qual o homem projeta sentimentos ambíguos, como o desejo e o medo. Esta contradição encarnada na mulher parece resumir a condição instável do próprio ser humano.

Já para as críticas literárias Gilbert e Gubar, cuja obra **The madwoman in the attic** analisa a condição das escritoras anglo-americanas do século XIX, a maioria dos escritores constrói personagens femininas boas e más transformadas em imagens de anjo e monstro, respectivamente. O anjo é o ideal de mulher inspirado na pureza da Virgem Maria, envolto em misticismo, é personificado nas figuras das bem-amadas dos poetas. Já no século XIX, a figura do anjo assumiu a forma de “anjo do lar”, termo usado por Virginia Woolf para se referir às mulheres confinadas ao ambiente doméstico. Para ela, era preciso matar o anjo do lar, ou seja, a figura feminina

⁶⁷ DUBY, Georges e PERROT, Michelle. **A história das mulheres: Idade Média**. Porto: Aprofundamento, 1990. p.63.

submissa e sem maiores pretensões a fim de dar vida à escritora existente em cada uma de nós.

O monstro a que se referem Sandra Gilbert e Susan Gubar são as imagens femininas que há muito tempo povoam os textos masculinos. Representada como o oposto da pureza angelical, a figura do monstro é vista como um acidente da natureza ou deformidade a ser repelida. Caracterizado negativamente, o monstro encarna o mistério e o poder femininos dos quais os homens têm medo, além de representar o desprezo masculino no que diz respeito à assertividade e à criatividade feminina. Segundo Gilbert e Gubar, estas imagens monstruosas afetam a auto-estima das escritoras mulheres que se vêem presas a imagens negativas da auto-suficiência e determinação femininas e não conseguem ser independentes o suficiente para escrever suas próprias obras.

A relevância de se estudar os mitos de Pandora, Lilith, Eva, Maria Madalena e Maria é o de perceber como, do ponto de vista das mulheres, estes mitos as rotularam e pesaram sobre a liberdade feminina. Muitos desses mitos e os ensinamentos neles contidos encarceraram as imagens femininas em papéis maniqueístas tanto na literatura quanto na sociedade. A representação das mulheres como a figura tentadora de Eva foi utilizada como pretexto para ditar condutas religiosas como o uso do véu nos países árabes, pois ao cobrir e silenciar o corpo feminino, os homens não estariam expostos à tentação da carne. Dessa forma, o mito é usado como justificativa para amedrontar e controlar as mulheres em praticamente todas as épocas e sociedades.

O antropólogo Lévi-Strauss observou que todo mito encerra uma lição, e essa lição é sempre conservadora. Para os Estudos femininos, esta constatação é mais do que óbvia. Como ensinamentos, os mitos reproduziram e perpetuaram papéis sociais destinados às mulheres que sempre foram questionados pelas teóricas do feminismo. A crítica feminista assumiu um caráter revisionista no sentido de apontar erros de julgamento, humanizar as mulheres e, principalmente, atacar a versão desses mitos de que as mulheres sempre foram dependentes e submissas aos homens.

Para Pauline Schmitt-Pantel, parece ser uma perda de tempo “desempoeirar mitos”, pois é preciso dar condições para a criação de uma nova mulher na sociedade. Ela se diz saturada com a discussão sobre os mitos de Eva e Maria, pois chega um determinado momento em que discutir o mito da criação feminina começa a perder o interesse e seu significado na sociedade.

Sem dúvida, seus argumentos são relevantes no sentido de se olhar para o futuro e pensar nas necessidades da mulher moderna sem se prender a estigmas do passado. Entretanto, é preciso dar a devida atenção ao uso e vinculação destes mitos na análise literária. Em muitos livros e artigos que supostamente tem como objetivo analisar a representação do feminino na literatura encontra-se a banalização dos mitos gregos femininos como explicação final para a personalidade e destino das personagens.

Afrodite-Vênus, deusa ligada ao amor e beleza, e Palas-Atena, deusa da sabedoria e protetora dos homens são as mais utilizadas para caracterizar personagens, como se o autor estivesse sempre preocupado em vincular a personagem ao mito e vice-versa. Em análises superficiais, algumas críticas feministas utilizam o mito das deusas gregas como se fosse uma fórmula matemática de fácil aplicação às personagens. Vejamos como Zaeth Guiar do Nascimento analisa a representação do feminino em **Grande Sertão: Veredas**, utilizando as idéias de Junito Brandão e Affonso Romano de Sant’anna:

Pensamos que há um duplo reflexo da deusa Afrodite em Diadorim: a *Pândemia*, inspiradora dos amores carnavais, e a Urânia, a deusa que não tem mãe e é inspiradora do amor etéreo, imaterial, desligado da beleza do corpo.⁶⁸

...[Diadorim] enquanto pagã é Vênus e Afrodite, símbolos da beleza e do amor, e no âmbito cristão refere-se a Virgem Maria, vemos representados o desejo e a sua interdição.⁶⁹

⁶⁸ BRANDÃO, Junito apud NASCIMENTO, Zaeth Guiar do. O feminino e suas representações em *Grande sertão: veredas*. In: DUARTE, Constância. (Org.) **Gênero e representação na literatura brasileira**. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p.301.

⁶⁹ SANT’ANNA, Affonso Romano de apud NASCIMENTO, Zaeth Guiar do. O feminino e suas representações em *Grande sertão: veredas*. In: DUARTE, Constância. (Org.) **Gênero e representação na literatura brasileira**. Belo Horizonte: UFMG, 2002. P.302.

Sem se aprofundar, a autora só reconhece e lista os possíveis mitos do feminino em Diadorim e em outras personagens do livro. Talvez o artigo seja um resumo de uma tese de mestrado ou doutorado, mas a autora não usa os mitos para problematizar a questão do feminino. Não que isso tenha que ser tarefa obrigatória, mas fazer somente um trabalho de identificação é insignificante para discutir a representação do feminino, pois por trás dos mitos há sempre uma ideologia e um contexto a serem discutidos.

Talvez o pior da banalização dos mitos seja a existência de cursos intitulados “Estudos femininos” que têm como proposta apresentar os mitos gregos femininos para que, a partir deles, as mulheres “resgatem a feminilidade perdida” e sejam norteadas por figuras como Afrodite, Atena, Hera, entre outras, que supostamente existem como arquétipos adormecidos em cada uma de nós.

Cursos como estes criam ilusões e falsas expectativas ao tentar ensinar o “caminho para a felicidade”, pois prometem uma saída ou uma solução para os problemas da mulher moderna. Não só estes cursos, mas também as publicações de auto-ajuda têm crescido muito nos últimos anos como forma de enquadrar as mulheres em determinados tipos de comportamento, tipificados nas figuras de Hera, Atena e Afrodite, deixando de lado o fato de que cada ser humano tem personalidades e comportamentos diferentes.

3.5 MULHERES SHAKESPERIANAS

Não sabes que sou mulher? Quando penso, tenho de falar.

Rosalinda , personagem de Shakespeare ⁷⁰

Em **Um teto todo seu** (1928), Virginia Woolf escreveu que é preciso a mulher ter um teto todo seu, isto é, um lugar próprio no qual possa escrever e uma renda anual que lhe permita viver disso. Ao discorrer sobre a representação da mulher na ficção, a escritora inglesa percebe que os papéis femininos não estavam de acordo com a realidade da vida das mulheres. Ela critica abertamente a hipervalorização feminina na ficção enquanto na sociedade seu papel é inferior: “De fato, se a mulher só existisse na ficção escrita pelos homens, poder-se-ia imaginá-la como uma pessoa da maior importância: muito versátil; heróica e mesquinha; admirável e sórdida; infinitamente bela e medonha ao extremo; tão grande quanto o homem e até maior para alguns. Mas isso é mulher na ficção.” ⁷¹

Se analisarmos algumas personagens femininas na literatura ocidental, nos depararemos com exemplos típicos da declaração de Woolf, como as personagens femininas de William Shakespeare. O universo shakesperiano mostra-se rico em personagens femininas em uma época em que o personagem masculino tinha lugar de destaque na tragédia. Veremos como o autor retratou duas personagens de peças distintas – Lady Macbeth e Ofélia – e como elas se encaixam nas figuras de anjo e monstro criticadas por Gilbert e Gubar.

⁷⁰ SHAKESPEARE, William. Como gostais. **Obras completas de Shakespeare**. São Paulo: Melhoramentos, s.d. p.63.

⁷¹ WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p.57.

Primeiro, é necessário explicar de forma sucinta a estrutura da tragédia shakespeariana a fim de entender o destino dos personagens. Nesta tragédia temos elementos fixos como o personagem central masculino, o herói, a partir do qual se desenrola a ação, e uma estrutura sempre linear que termina em morte ou destruição. Em **Macbeth** veremos como esta estrutura se apresenta.

Lady Macbeth era casada com Macbeth, soldado e possível sucessor do trono do rei. Ambiciosa e querendo que o marido assumisse o poder, ela o encoraja a matar outro possível sucessor. Embora não seja a personagem principal da peça e não execute o crime com as próprias mãos, sua força e ambição a tornam protagonista por manipular o marido e arquitetar o plano que gera todo o curso da história. Ela é o motivo pelo qual a tragédia se move: se não fosse por ela, nada da tragédia teria acontecido. O caráter forte, persuasivo e maquiavélico de Lady Macbeth é, como Woolf já havia dito, mulher na ficção, pois as mulheres da época elisabetana desfrutavam de pouco ou nenhum direito e estavam destinadas ao casamento e à devoção ao marido.

Uma das formas de Lady Macbeth induzir o marido a cometer o crime é questioná-lo com relação à sua masculinidade mas ela mesma se coloca como a verdadeira mandante do crime: “E tu deves colocar sob minha incubência o grande empreendimento desta noite, que nos trará, a todas as nossas noites e dias por vir, controle incontestado, único, domínio soberano”.⁷²

Lady Macbeth aparece como uma boa esposa e finge desmaiar quando vê o corpo assassinado. Ela não mostra nenhum sinal de arrependimento, ao passo que seu marido está perturbado pelo crime que cometeu: “Mas então, meu marido, por que te manténs sozinho? Aí estás, transformando em companheiras as tuas mais lastimáveis fantasias, entretendo esses pensamentos que deveriam ter morrido com aqueles de que agora se ocupam. Coisas para as quais não há remédio não devem ser contempladas. O que está feito está feito.”⁷³

⁷² SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Porto Alegre: LP&M Pocket, 2002. p. 27.

⁷³ Id.

Porém, ela e o marido não desfrutaram do poder por toda a vida. Macbeth enlouquece atormentado pela culpa e Lady Macbeth, durante seus momentos de sonambulismo, confessa seu crime:

Sai, mancha maldita! Sai, estou dizendo. Um, dois...ora, mas então este é o momento de se fazer a coisa. O Inferno é tão escuro! Que vergonha, senhor meu marido! Que vergonha: um soldado, e com medo? Haveríamos de ter medo do quê? Quem é que vai saber, quando ninguém tem poder para obrigar-nos a contar como nós chegamos ao poder? E, ainda assim, quem poderia adivinhar que o velho tinha tanto sangue nas veias? ⁷⁴

Mais tarde, já atormentada pela culpa, ela acaba cometendo suicídio. De esposa ambiciosa à louca, Lady Macbeth é a responsável pela seqüência de assassinatos cometidos por seu marido e seu destino trágico revela sua sentença de morte por ter convencido seu marido de que assassinar o rei era o melhor caminho para se tornar rei.

Lady Macbeth toma o lugar do herói geralmente atribuído ao personagem masculino e, devido a isso, a crítica feminista nunca hesitou em reconhecê-la como uma mulher forte, já que é muito mais fácil identificar-se com personagens mais fortes pelo fascínio que eles ou elas trazem. Ana Maria Kessler Rocha afirma que Lady Macbeth é uma heroína transgressora, ou seja, "...a mulher de personalidade forte e determinada que luta para realizar suas aspirações e não vacila diante de obstáculos, e por isso, é transgressora."⁷⁵

Lady Macbeth tem uma função primordial. Se ela seguisse o padrão adequado ao seu papel de acordo com a polaridade feminino x masculino em Shakespeare, seria apenas uma personagem feminina secundária em relação ao herói. No entanto, ao fazê-la transgressora da

⁷⁴ Ibid., p.113.

⁷⁵ ROCHA, Ana Maria Kessler. Feminino x masculino nas personagens femininas de Shakespeare. In: A mulher e a literatura (vários autores). *Organon*. Porto Alegre, n.16, 1989, p.155.

ordem natural, ou seja, feminina, Shakespeare a eleva a um plano de desigualdade com Macbeth – pelo menos no início da peça. Se é verdade que em tempo de guerra a mulher deve equiparar-se ao homem, ser forte e esconder sua fraqueza, sua feminilidade, Lady Macbeth leva essa máxima ao extremo.⁷⁶

Rocha vê na construção da personagem a ambigüidade masculino-feminina, pois matar e trair são tidos como estereótipos do comportamento masculino. Embora não forje a loucura como Hamlet, Lady Macbeth assume a agressividade masculina, transgredindo então os padrões femininos da época e, portanto, é punida, na peça, com o sonambulismo, alucinação e suicídio.

Oposta à figura de Lady Macbeth, temos Ofélia, da peça **Hamlet**. Ela é representada como uma criatura frágil, ingênua e retraída, submissa ao pai Polônio e ao irmão Laertes que desejam o seu afastamento de Hamlet, seu príncipe amado, visto que eles não viam o relacionamento com bons olhos :

Polônio: Não debes esquecer que o príncipe Hamlet
 É jovem, e príncipe;
 Tem rédea bem mais solta do que a tua
 Ofélia, não acredite nas promessas dele;
 São simples mensageiras de ânsias pecaminosas,
 Com ares de devotas, pra seduzir melhor. Simplificando:
 Não quero mais, de hoje em diante
 Que você conspurque um minuto sequer,
 Trocando palavras, ou conversando, com o príncipe.
 Presta atenção: é uma ordem. Pode ir.

Ofélia: Eu obedeco, meu senhor.⁷⁷

Logo depois, Ofélia é obrigada pelos mesmos a aproximar-se de Hamlet com o intuito de descobrir a razão da loucura dele. Depois de perder o pai, assassinado

⁷⁶ Ibid., p. 150.

⁷⁷ SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Porto Alegre: LP&M Pocket, 1988. p.26.

casualmente pelo amado Hamlet, e impressionada com a atitude do homem que dizia que a amava, ela também enlouquece como Lady Macbeth, mas não pelos mesmos motivos. É na sua loucura que ela extravasa a sua submissão e captura os temas da peça. Porém, como vítima dos jogos políticos de uma sociedade interesseira, Ofélia é encontrada afogada no rio, e ninguém sabe se foi acidente ou suicídio.

No decorrer da peça, as referências feitas à Ofélia começam por “Bela Ofélia!”, “Gentil Ofélia!” até chegar a “Pobre Ofélia!” mostrando a decadência da personagem até a sua morte. Ela mesma se define no começo como “Desgraçada de mim!”.

Para a crítica feminista, a fragilidade e submissão de Ofélia fizeram com que se tornasse a antítese de uma heroína como Lady Macbeth, que causa impacto pela sua ambição. Elaine Showalter⁷⁸, por exemplo, diz que Ofélia foi relegada por ser símbolo da opressão. Na análise de Marlene Soares dos Santos, Ofélia é o que ela chama de uma heroína convencional:

...uma personagem feminina caracterizada pela aceitação (...) é o protótipo de mulher que não tem identidade própria e que só se define em relação aos homens que a cercam: filha, irmã, amada. Submissa ao pai, ela não hesita em obedecê-lo e trair Hamlet, sendo a exceção entre as filhas que, invariavelmente, preferem o amado ao pai. Quando privada dos seus eixos de referência – o pai morre, o irmão se ausenta, o amado a rejeita – ela enlouquece e morre, vítima da própria fragilidade.⁷⁹

Entretanto, apesar da fragilidade e submissão da personagem serem fatos negativos que a fizeram vítima, foram justamente estas características que causaram impacto no imaginário popular e na literatura, ultrapassando sua própria época e

⁷⁸ SHOWALTER, Elaine. Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism. In: PARKER, Patricia and HARTMAN, Geoffrey. **Shakespeare and the Question of Theory**. New York: Routledge, 1993. 77–94.

⁷⁹ SANTOS, Marlene Soares dos. As irmãs de Shakespeare (imagens femininas no drama shakespeariano). In: A mulher e a literatura (vários autores). **Organon**. Porto Alegre, n.16, 1989. p.153-159.

influenciando os séculos seguintes. Em casos em que a vida imita a arte, na Inglaterra de 1830- 1880, Ofélia reviveu no imaginário popular a ponto de algumas mulheres da sociedade usarem a loucura da personagem shakesperiana para legitimar seus comportamentos insanos.

Na literatura ocidental, Ofélia morta foi a musa inspiradora de poetas românticos e dos simbolistas franceses que a viam como o ideal de beleza: virgem e intocável. Para Edgar Allan Poe, a mulher morta era o tema mais poético do mundo: “... a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo, e, igualmente a boca mais capaz de desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu amor”.⁸⁰ Anabel Lee, Ligeia e Eleanora são algumas das musas mortas de Poe presentes em sua obra.

Na literatura brasileira, notamos a recorrência deste ideal mórbido de beleza feminino nos poemas de Augusto Frederico Schmidt, poeta e amigo de Vinícius de Moraes. Em *Noiva* vemos a descrição da noiva-morta, em uma cena que é, sem dúvida, uma releitura do suicídio de Ofélia:

Noiva, acaso és, a real afogada?
 És a louca do rio, noiva?
 Se não és, por que cantas assim
 E te enfeitas de flores?
 Se não és, noiva, por que morres?
 Por que levam teu corpo branco
 Para tão longe – noiva – para tão longe?
 Se tu és a que eu conheci menina
 Por que não estás dormindo sobre o meu peito, sossegada, noiva?⁸¹

⁸⁰ POE, Edgar Allan. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. p. 410.

⁸¹ SCHMIDT, Augusto Frederico. **Nova antologia poética**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p.76.

Além disso, Ofélia capturou a imaginação de outros artistas, além dos poetas. As pinturas de Millais e Delacrois (anexo 3) eternizaram na tela a Ofélia frágil, bela e morta, cantada pelos poetas.

Figuras antitéticas, Lady Macbeth e Ofélia representam as figuras de anjo e monstro analisadas por Gilbert e Gubar e mencionadas no subcapítulo anterior. Ofélia é a figura angelical, a mocinha fraca e passiva que permaneceu assim no imaginário por atender à necessidade de representação feminina do Romantismo e Simbolismo. Por outro lado, Lady Macbeth é o monstro, uma mulher que toma o destino em suas próprias mãos. Enquanto vilã, seu papel torna-se muito mais interessante e tem um impacto maior. Justamente por transgredir o papel feminino de passividade, por ser uma mulher segura de si e que não hesita diante de nenhum obstáculo, inclusive o assassinato, ela é retratada como vil. Entretanto, as figuras antitéticas de anjo e monstro não se restringem à obra de Shakespeare. Figuras boas e más são recorrentes na literatura ocidental e também na poesia de Vinícius de Moraes, como veremos mais adiante.

Por causa de personagens femininas como Lady Macbeth, há quem considere Shakespeare um pró-feminista por conferir às mulheres um *status* quase igual ou superior aos homens nas tragédias. Não cabe no momento discutir se Shakespeare foi ou não precursor do feminismo mas sim como ele apresentou e problematizou, pelas suas personagens, questões da condição humana, como a loucura, o amor e a morte.

Shakespeare não se restringiu à construção de personalidades femininas extremas nas tragédias: fortes como Lady Macbeth ou frágeis como Ofélia. Fugindo da idealização convencionalizada na poesia de sua época, seu **Soneto CXXX** apresenta uma imagem realista da mulher:

O olhar da amada sol não é, pois brilha menos;
 Mais rubro que sua bôca é o rubro do coral;
 A neve é branca, mas seus seios são morenos,
 E seus cabelos, fios de algum negro metal;
 Rosas que juntam branco e rubro eu as conheço,
 Mas no seu rosto eu não distingo côres tais;
 O odor de sua pele eu nunca desmereço,
 Porém perfumes há que me transportam mais.

Embora sua fala eu goste de escutar,
 Com a música, bem sei, não tem comparação;
 Jamais eu vi- concedo- alguma deusa andar,
 Porém, quando caminha, a amada pisa o chão.
 No entanto, pelos céus! tão rara a considero
 Como as belas que exaltam um símile insincero.⁸²

O sujeito lírico do soneto shakespeariano constrói a figura da mulher amada utilizando as metáforas comuns aos poetas da época, mas desconstruindo as imagens convencionais: o olhar não brilha como o sol, o vermelho dos lábios é menos intenso do que a cor do coral, a pele não é branca como a neve, os cabelos não são loiros, o perfume feminino não o encanta, sua voz não é doce como a música e seu andar não é leve. Assim, a amada é o oposto da figura de mulher típica da poesia renascentista.

Desconstruindo esta figura ao longo do poema, o eu-lírico não se mostra desencantado e tampouco a ridiculariza por não possuir as características de beleza comumente atribuídas à mulher. No dístico final, ele exalta a raridade desta mulher em oposição às outras mulheres, geralmente descritas por meio de falsas comparações. No último verso é nítida a crítica às convenções na descrição da bem-amada que criam uma figura irreal. O soneto shakespeariano constrói com realismo uma figura feminina “de carne e osso”.

Estudar a representação feminina nos textos masculinos mostra a função crítica da literatura desvendando, no nível simbólico, os mecanismos sociais de submissão e preconceito ali representados. Porém, tal estudo, apesar de trazer discussões relevantes, levou algumas críticas feministas a questionarem se a literatura realmente daria conta da pluralidade de experiências ditas femininas. Showalter diz que ao estudar os papéis que as

⁸² SHAKESPEARE, William. **Sonetos**. Tradução: Pércles Eugênio da Silva Ramos. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p.119. Original: “My mistress' eyes are nothing like the Sun. /Coral is far more red, than her lips red, /If snow be white, why then hear breasts are dun; /If hairs be wires, black wires grow on her head: /I have seen roses damasked, red and white, /But not such roses see I in her cheeks, / And in some perfumes is there more delight, Than in breath that from my mistress reeks. / O love to hear her speak, yet well I know, / That Music hath a far more pleasing sound: / I grant I never saw a goddess go, /My mistress when she walks treads on the ground. /And yet by heaven I think my love is rare, / As any she belied with false compare.

mulheres representaram na literatura, estaríamos aprendendo só o que os homens acharam que as mulheres deveriam ser, e isso não contribuiria em nada para apreender o que as mulheres realmente vivenciaram, isto é, a história das mulheres.

Por mais que os escritores tivessem e tenham o domínio da escrita, ela é incapaz de apreender a realidade, já que não há uma realidade única e uniformemente vista por todos que possa ser transposta para a literatura. Cada autor é dono do seu mundo ficcional no qual constrói seus personagens de acordo com suas experiências ou anseios.

Nesse sentido Gilbert e Gubar em *The madwoman in the attic* constatarem que no mundo ocidental, o autor de um texto é o “pai” do texto, ou seja, um autor dá vida a um texto assim como um pai gera um filho. Ao “gerar” os textos, os escritores criam uma linhagem literária masculina à qual os escritores posteriores podem recorrer em busca de inspiração ou modelos a serem seguidos. Vinícius de Moraes, por exemplo, admitiu em sua crônica **O aprendiz de poesia** que os seus primeiros passos poéticos foram fortemente influenciados por poetas como Castro Alves e Olavo Bilac, entre outros:

Muito plagiei, a princípio. Primeiro timidamente, depois como um possesso. Castro Alves, companheiro de noitadas do meu tio-avô Mello Moraes Filho, emprestou-me sua revolta condoreira. Olavo Bilac cedeu-me o diamante com que cortava os duros cristais de sua poesia. Guilherme de Almeida presenteou-me com seu geraldismo, sua reticência ilustre, seu sorriso imóvel e seus punhos de renda. Menotti deu-me seu *lorgnon*, seus crachás, seu jucumulatismo. Descia de Antero a Julio Dantas, perpetrando ceias, desvendando seios, aí de mim. Abria a antologia à toa e esperava.⁸³

Além dos poetas brasileiros, Vinícius também sofreu influência de Rimbaud e Verlaine, como já citamos no capítulo 1. Desta veia simbolista surgem as primeiras representações femininas na poesia de Vinícius como as mulheres envoltas em branco.

⁸³ MORAES, Vinícius de. *O aprendiz de poesia. Para uma menina com uma flor*. São Paulo: Cia das Letras, 1996. p. 79.

Embora nos textos literários as mulheres sejam facilmente estereotipadas, Gilbert e Gubar insistem que nenhum ser humano pode ser completamente silenciado por um texto ou uma imagem. De fato, ao estudarmos a história das mulheres, percebemos que, apesar da história ter sido por muito tempo contada pelos homens, a voz feminina não foi inteiramente silenciada. A resposta às imagens femininas construídas na história literária aparece nos textos escritos por mulheres preocupadas em contar suas versões, personalizar sua escrita e desconstruir as imagens de feminilidade criadas pelos homens, criando então outras imagens subversivas.

4 AS MULHERES DA CIDADE IMAGINÁRIA DE VINÍCIUS

O eterno feminino atrai-nos para o sublime.

Johann Wolfgang von Goethe

Entender e mergulhar no imaginário dos poetas não é tarefa das mais fáceis. Se lembrarmos que a etimologia da palavra poesia vem do grego *poiein* que significa fazer, percebemos que cada poeta cria seu mundo próprio usando uma linguagem simbólica para se comunicar com o leitor. O estudioso francês Roger Bastide, ao analisar a poesia do amigo de Vinícius, Augusto Frederico Schmidt, explica como entender o universo poético: “O poeta criará sobre as ruínas do mundo destruído um novo mundo, feito de seus sonhos e de seus desejos, uma cidade imaginária: é esse o seu mundo poético que devemos analisar.”⁸⁴

Desta forma, utilizaremos a afirmação de Bastide para examinar o mundo poético de Vinícius de Moraes no qual a busca pelo sublime e a presença feminina são temas constantes.

Durante a elaboração desta dissertação uma das perguntas com que nos deparamos foi: como se configuram as mulheres na poesia do sublime de Vinícius? De uma forma geral, as mulheres que povoam a poesia do sublime apresentam-se de formas opostas. Assim como vimos a Ofélia e Lady Macbeth de Shakespeare como figuras antitéticas, a poesia de Vinícius apresenta figuras femininas passíveis e etéreas em contraposição a figuras transgressoras e pecadoras. Os versos do poema **O Poeta**, sintetizam a visão do eu-lírico: “O poeta é bom / Ele ama as mulheres castas e as mulheres impuras / Sua alma as compreende na luz e na lama / ele é cheio de amor

⁸⁴ BASTIDE, Roger. **Poetas do Brasil**. São Paulo: Livraria Duas Cidades – EDUSP, 1997. p.113.

para as coisas da vida.” A idéia que o poeta aqui apresenta nos remete a um ser superior capaz de conciliar opostos sem tomar nenhuma posição.

Entretanto, o verbo **compreender** talvez não seja o mais apropriado para definir a relação do sujeito angustiado com as figuras femininas, mas a forma maniqueísta como ele representará as mulheres será peça chave para o entendimento desta poesia.

O que nos chama atenção é o fato de algumas dessas mulheres serem pouquíssimas vezes nomeadas, serem por vezes assexuadas e surgirem como visões na noite. Díficeis de serem apreendidas e geralmente envoltas em branco como as mulheres da poesia simbolista de Cruz e Sousa, estas figuras femininas se contrapõem a mulheres que despertam a libido do poeta e também desaparecem. Nenhuma das representações do feminino aparece como elemento apaziguador ou como solução para o desejo de transcendência do sujeito lírico. Há sempre um olhar feminino muito maior que paira sob a atmosfera do poema, um olhar que o seduz, hipnotiza, deixando-o inerte e conduzindo-o para outros pensamentos, principalmente para os desejos sexuais. A presença da mulher nesta poesia do sublime é definida pelo olhar feminino.

O aspecto amoroso surge como uma ilusão perdida, um relacionamento impossível de ser concretizado, algo tipicamente romântico que já aparecia nos poetas brasileiros como Gonçalves Dias. O exacerbamento da angústia e o sofrimento pelos quais passa o poeta romântico é resposta ao mundo industrializado e material que se esqueceu dos valores sentimentais. Aqui, a visão que temos é a do poeta sensível, “mais sujeito à dor e ao prazer” como dizia o poeta romântico inglês Shelley.⁸⁵

Otávio de Faria, amigo e crítico da fase inicial de Vinícius de Moraes vê o poeta, de uma forma geral, como um ser que sofre pois seu destino é sofrer e sua poesia nada mais é que o resultado deste sentimento.

Nos poemas de Vinícius perceberemos como surgem estas características romântica e simbolista, mas não nos guiaremos somente por elas. No mundo

⁸⁵ SHELLEY, Percy Bysshe. Defesa da Poesia. In: LOBO, Luiza (org.). **Teorias póéticas do Romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.p.243.

construído por um sujeito lírico cuja preocupação é transcender, chegar perto do divino e encontrar sua glória ao lado de Deus pai criador, a mulher aparece como figura perturbadora, dissociada do caminho divino. Diferentemente dos poetas trovadores que viam a mulher como ascese, caminho divino para a transcendência, nos poemas de Vinícius a entrega ao amor carnal significa o desvio do destino divino. A mulher aparece como o negativo, pois liga firmemente o poeta ao mundo terreno, impedindo a liberação do espírito. A mulher está ligada à terra, à queda, à imanência. O olhar que constrói o outro é um “eu” que se debate entre a escolha de uma vida casta que leva à salvação divina e o caminho da perdição, da entrega aos prazeres da carne.

Os poemas são raramente metrificados e predominam versos longos ou claudelianos, que remetem aos versos longos da Bíblia e das orações religiosas. Ao estender o verso, o poeta parece estender também seu sofrimento até perder sua força.

Veremos nos poemas como tais características aparecem, levando-se em consideração a discussão da representação feminina do capítulo anterior e alguns poemas dos três livros da fase espiritualista de Vinícius de Moraes: **O caminho para a distância**, **Forma e exegese** e **Ariana, a mulher**. O objetivo da análise não é identificar nos poemas as figuras de Eva, Lilith, Pandora, etc, mas a partir destas figuras entender de que forma o feminino é construído pelo olhar do sujeito lírico.

4.1 HAVIA UMA MULHER NO MEIO DO CAMINHO : O CAMINHO PARA A DISTÂNCIA

4.1.1 A Mulher Como Visão: O Sonho Impossível

E é então que esqueço de tudo e vou olhar nos olhos de minha bem-amada como se nunca tivesse visto antes. É ela, Deus do céu, é ela! Como a encontrei, não sei. Como chegou até aqui, não vi. Mas é ela, eu sei que é ela porque há um rastro de luz quando ela passa; e quando ela me abre os braços eu me crucifixo neles banhado em lágrimas de ternura; e sei que mataria friamente quem quer lhe causasse dano; e gostaria que morrêssemos juntos e fôssemos enterrados de mãos dadas, e nossos olhos indecomponíveis ficassem sempre abertos mirando muito além das estrelas.

Vinicius de Moraes⁸⁶

O poema **Romanza** (anexo 4) fala da busca do eu-lírico por um ser feminino sem nome, idealizado, distante, efêmero e envolto em luz. A primeira estrofe começa com a descrição já se perguntando onde ela poderia estar, antecipando assim a angústia do eu que persegue a imagem feminina ao longo do poema.

O poema traça o percurso de um ser feminino pelo olhar do sujeito lírico que vê nela a razão da sua existência e representa o desejo pelo sublime. A visão do ser feminino que norteia o poema é caracterizada primeiramente por adjetivos que remetem sempre à claridade, como a luminosidade dos olhos (“tinha luz nas pupilas”), o louro dos cabelos (“E luz nos cabelos louros”) e a moradia branca (“pequena e

⁸⁶ MORAES, Vinicius de. O amor por entre o verde. In: **Para viver um grande amor**. São Paulo: Circulo do Livro, 1980. p.40.

branca casa da esquina”). Ela é construída a partir de um olhar hipnotizado pela imagem de um sonho iluminado, alvo de seu sofrimento. Este sofrimento, que advém de uma relação platônica, da impossibilidade do encontro com esta mulher inapreensível, imprime um sentimento de angústia que frustra o leitor que espera do título do poema uma possível história amorosa. Na verdade, o poema mostra a ausência do encontro ou a não-correspondência de uma possível relação amorosa pela perspectiva do sujeito lírico que, quanto mais a deseja e a persegue, menos a tem.

Aqui, a busca pelo sublime tenta ir ao encontro da imagem feminina. Iludido pela luz, o sujeito do poema é compelido a ir buscar nesta luminosidade a transcendência. Existe, porém um elemento perturbador. O feminino representa a sede de infinito, o desejo de transcendência. Porém, o desejo pelo feminino e o desejo pela transcendência não convergem. A única resposta dada pela figura feminina ao sujeito lírico é a destruição deste sonho (“Se queres destruir...vem”). Demolir, extinguir este sonho significa a posse, a consumação do desejo e ele decide não concretizá-lo. Quando ela se dissipa, o motivo que o alimentava transforma-se em questionamentos, solidão, incerteza e falta de perspectiva.

Seguindo-a e nunca andando a seu lado, o sujeito nos mostra uma figura feminina ligada à condição de existência, como se ela o conduzisse ao infinito. Carlos Felipe Moisés arrisca ao dizer que nesta poesia de Vinícius, é como se o desejo pelo sublime pertencesse ao cotidiano, seu oposto:

De início, a mulher ainda está envolta em forte misticismo, a ponto de se poder supor, por parte do poeta, a expectativa de que a mulher e a experiência amorosa possam ocupar o lugar da crença e da religiosidade, prestes a se diluírem. Vinícius, de fato, empreende uma espécie de divinização da mulher, transferindo para ela todo um caudal de esperanças e ansiedades: transforma-a num ser superior, de onde provém e para onde convergem todas as formas elevadas de existência; com isso atribui ao amor a condição de experiência- limite, capaz de resgatar o homem de sua precariedade. Qualquer coisa como se o “sublime” devesse ser procurado dentro do “cotidiano”, e não fora dele.⁸⁷

⁸⁷ MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia não é difícil**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996. p.92.

De acordo com a proposição de Moisés, a mulher é o elemento do cotidiano no qual o sujeito-lírico vê a condição de transcendência. Mas por que buscar o infinito justamente no seu oposto? O sujeito-lírico vê na figura feminina um transporte para o eterno, assim como os trovadores, mas esta tentativa não se concretiza porque ela desaparece.

O que nos chama a atenção nessa figura é o fato dela ser representada como dessexualizada. Sabemos que é uma figura feminina mas não há indícios para caracterizá-la como santa nem pecadora. Apesar de estar envolta em branco, não há nada que nos leve a acreditar na pureza desta figura, tampouco no caráter pecador, pois ao ir embora, ela destrói qualquer tentativa de sedução e os passos dela argumentam contra a tentação.

O poema é construído essencialmente pelo olhar que capta e persegue a imagem feminina. Uma vez formada, tal imagem permite ao sujeito lírico trazer à tona a lembrança e é justamente ela a fonte do sofrimento do eu, como afirma Alfredo Bosi:

Toda imagem pode fascinar como uma aparição capaz de perseguir. O enlevo ou o mal-estar suscitado pelo outro, que impõe a sua presença, deixa a possibilidade, sempre reaberta, da evocação. Para nossa experiência, o que dá o ser à imagem acha-se necessariamente mediado pela finitude do corpo que olha. A imagem do objeto-em-si é inaferrável; e quem quer apanhar para sempre o que transcende seu corpo acaba criando um novo corpo: a imagem interna, ou o desenho, o ícone, a estátua. Que se pode adorar ou esconjurar. Mas que assume, nem bem acabado e posto à nossa frente, o mesmo estatuto desesperante da transcendência. Assim, nos percursos da imagem, por mais que se evite a distância não se consegue nunca suprimi-la. Fusão, que se deseja e não se alcança, produz um desconforto que semelha a angústia do cão mal amado pelo dono que, no entanto, não sai nunca da sua frente. A imagem, fantasma, ora dói, ora consola, persegue sempre, não se dá jamais de todo.⁸⁸

A imagem feminina inefável surge primeiro como consoladora, pois ela era vista como sustentação para a vida e depois como angústia ao desaparecer. Apesar dos passos trazerem alegria ao “eu” (“Traz alegria para o meu passo”) e guiá-lo, esta

⁸⁸ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.p.15.

figura também se mostra quase tão perdida quanto o eu no final do poema. Desespirtualizada (“Sem cão, sem homem, sem Deus”) e triste, ambos tinham como ponto em comum a tristeza. A tristeza dele era amenizada pelos passos femininos. Ao caracterizá-la como sonho (“eras a imagem de um sonho”), o eu também se constrói como tal: um sonho. A identificação da tristeza do eu com a tristeza dela o fazem pensar que podem juntos complementar-se, mas o final nos mostra a impossibilidade do romance. No abismo que se cria entre a vida na qual vive o “eu” do poema e a esperança de um dia tê-la, resta somente a angústia.

Em **Romanza**, vemos como a imagem feminina e o olhar (“de boa noite/olhar de até-manhã”) atraem o sujeito. Em **A esposa** (anexo 5) também vemos o mesmo processo de atração pela imagem feminina.

Neste poema curto, a palavra **esposa** sugere a visão idealizada da mulher com quem se espera compartilhar uma vida em comum. É uma figura que surge do nada, no silêncio da noite, como uma visão estranha para um “eu” inerte, passivo (“...meus olhos parados/ vem espiar minha imobilidade”) quase dormindo (“as minhas pálpebras que descem”) que se deixa envolver pelo olhar desta mulher calma. No estado quase dormiente do eu-lírico, a figura feminina é construída pelo seu próprio silêncio e pelo olhar. Ela não fala pela boca, mas fala pelo olhar que o fita, hipnotiza (“nada diz, nada pensa, apenas olha – e seu olhar é como a luz”) e se esvai na noite, assim como a mulher de **Romanza**.

Apesar do contato com a figura feminina se fazer pela visão, há também um possível contato também pelo tato. Entretanto, o contato físico por parte dela não traz calor: “virá e agasalhará minhas mãos frias/ se sentir frias suas mãos”. Compartilhar a frieza soa estranho para uma figura que supostamente deve trazer conforto. O único contato físico entre os dois é “o beijo leve e roçagante”, mas sem a conotação de pecado ou destruição.

A visão feminina é interrompida pela voz de uma criança que chama pela mãe e esta se esvai. Porém, o “eu-lírico” não se mostra desamparado como em **Romanza**, apenas deixa claro no último verso a consciência da impossibilidade da comunhão, da vivência com o ser que ele julga **a esposa amiga** e sabe da condição distante e efêmera

(“...a esposa que eu nunca terei”). A esposa do qual fala o poema é apenas uma idealização, algo não materializado.

Apesar de dessexualizadas, nestes dois poemas não há elementos que nos permitam afirmar que estas duas figuras sejam a Virgem Maria. No imaginário do poeta figura a idealização da mulher como visão, como imagem inapreensível mas não há nada nos versos que nos leve a pensá-la como a virgem pura, intercessora e consoladora dos homens.

O caráter idealizado e distante das duas figuras pode trazer semelhança com a Ofélia de Shakespeare. No entanto, são duas figuras distantes, mas ao mesmo tempo vivas, presentes no cotidiano, como a figura de **Romanza**, que anda, caminha e mora em uma casa da esquina.

4.1.2 A Figura Ambígua: Mulher Idealizada e a Mulher Carnal

No poema **A que há devir** (anexo 6) a idealização feminina se dá de forma diferente. A primeira estrofe do poema apresenta e define quem esta mulher é: aquela que ele deseja e que preencherá, ao mesmo tempo, o vazio sentimental (“dará o amor do seu coração”) e o desejo carnal (“e me dará o amor de sua carne”). Vindo com o amor e o corpo, este é um dos únicos poemas em que a mulher é, ao mesmo tempo, o ser ideal e portador do amor carnal.

Desespirtualizada como em **Romanza**, a mulher que há de vir possui um caráter transgressor: deixará a própria família para se juntar a ele e, mais ainda, renunciará a tudo, até a Deus para ficar somente com ele.

Mais uma vez, é uma figura que vêm até ele chamando atenção pelo olhar claro com que o domina. É interessante notar que sua comunicação se dá pelo olhar, já que ela é subserviente (“que ela só crerá em mim/ far-me-á razão suprema das coisas”) e não ousa mostrar sua voz (“ficará me olhando calada”).

Ela é idealizada como consoladora da tristeza do poeta e, neste caso, é apaziguadora do sofrimento. Esta visão única só é possível porque é a anunciada: o ser que ele espera. O tempo do qual fala o poeta não é o presente, e sim, o tempo futuro somente no qual é possível a conjugação da idealização com desejo sexual. A projeção do ser feminino no futuro tenta conciliar o desejo pelo sublime com o desejo pela carne.

Aqui, o feminino contém o amor idealizado e o amor carnal mas não é uma figura nomeada. Desta forma, a amada que está para chegar não é buscada de forma individual mas sim de forma universal, como se ele esperasse esta idealização em todas as mulheres.

4.1.3 A Mulher Como Lembrança

Em **Quietação** (anexo 7) percebemos a evocação de uma figura feminina perturbadora que interrompe um tempo presente do sujeito lírico aparecendo na forma de lembrança.

Neste poema curto dividido em duas estrofes, o eu começa se situando em um tempo presente, a noite como um **espaço longo e claro** mas há logo um elemento perturbador. A “quietação” é quebrada pelos lamentos das árvores curvas, pelos cães que uivam e pelo silêncio que se torna pesado. A soma dos sons toma forma de oração que sobe em direção a Deus e a primeira estrofe é tomada pela sinestesia: o espaço silencioso que o faz escutar o lamento, o uivo e o murmúrio. Após este embaralhamento de sentidos, na segunda estrofe surge a lembrança de uma figura cujo nome é somente murmurado e não pronunciado e que se configura a partir dos sentidos: olfato (“busco sentir no ar o aroma morno da tua carne”), visão (“vejo-te ainda na visão que te precisou no espaço”), audição e visão ao mesmo tempo (“ouvindo de olhos dolentes as palavras de amor que eu te dizia”). A troca de

sensações em **Ouvir com os olhos** e não ouvir com os ouvidos como seria o comum, nos mostram um sujeito lírico perturbado, confuso pelas emoções que o lugar evoca. A imagem surge em um momento suspenso, ou seja, um momento que ele justifica como sendo **fora do tempo, fora da vida, na cessação suprema do instante**. Há um quê de imobilidade que não permite ao “eu-lírico” sair deste lugar. Preso ao lugar, a lembrança tenta aparecer como elemento confortador mas ela não confere nem alegria nem tristeza. Interposta em dois momentos de silêncio e personificada pelos sentidos, a figura tenta ser apreendida em vão. Pensar nela não traz conforto, ela o deixa desolado, intermediária da solidão que, irremediavelmente, leva à solidão. Mais uma vez, encontramos no desfecho do poema um sujeito sem perspectiva que não consegue conciliar no seu espaço o desejo.

Em outro poema intitulado **Vazio** (anexo 8), o feminino também é evocado na lembrança, como o despertar do desejo em um ambiente até então noturno e calmo, interposta em dois momentos. Aqui, encontramos o sujeito sozinho no tempo presente e no período da noite (“Sinto-me só”). Aqui o período noturno surge como um elemento sexual na metáfora que abre o poema: “noite é como um olhar longo e claro de mulher e continua: ela tem a quietação maravilhosa do êxtase/ Eu espio a noite maravilhosa /Estranha como um olhar de carne”. O eu-lírico se apresenta sozinho, desamparado e angustiado incitado pela atmosfera marcada pelo erótico. Seu desejo se acende mais ao perceber que os animais felinos também despertam para a luxúria.

Entretanto, há uma interrupção nítida no meio dos seguintes versos: “mas os gatos embaixo me acordam gritando luxúrias /**E eu penso que amanhã...**/mas a gata vê na rua um gato preto e grande” como se o sujeito do poema aguardasse a mesma situação no dia seguinte. A lembrança do desejo logo é cortada quando o eu volta para a sua realidade e se vê em uma situação de inércia ou imobilidade da qual parece não conseguir se soltar e nem mesmo o miar dos gatos parece sensibilizá-lo mais.

O vazio que toma conta do sujeito do poema configura-se no duplo sentimento de desamparo: desamparo com relação ao mundo (“desamparado de tudo”) e desamparo de si mesmo. É um “eu” que se sente estranho em um mundo no qual as

coisas que o rodeiam não o entendem, perdido e seu desfecho é infeliz assim como em **Romanza e Quietação**. Ao final dos três poemas vemos como o surgimento da figura feminina perturba, suspende um momento de silêncio e quando o “eu” volta dos seus pensamentos, frustra-se ao ver que a evocação da imagem não teve efeito algum sobre a sua realidade.

Como vemos, há em **Quietação**, um sujeito situado em um tempo presente mas este tempo logo é interrompido pela lembrança feminina. Neste poema o feminino faz parte da memória, do passado e esta preocupação do poeta em narrar algo que aconteceu chamou a atenção do crítico e amigo Otávio de Faria nos poemas deste primeiro livro: “... **Caminho para a distância** nos revela um poeta constantemente dominado pela idéia de mostrar o que lhe sucedeu em toda uma série de experiências que está acabando de viver no momento, de **contar** (grifo meu), portanto, acontecimentos, sentimentos etc.”⁸⁹

Em **Ânsia** (anexo 9) vemos como o poeta relata a experiência com o sexo e como tal experiência o faz sentir-se pecador e próximo da morte. Tomado pela atmosfera pessimista, já no verso inicial (“Na treva que se fez em torno de mim”), o eu-lírico apresenta uma figura feminina configurada na carne e no beijo.

É pelo narrar que o eu-lírico acaba revivendo as sensações experimentadas que se traduzem em um sentimento de culpa por ter visto, sentido, tocado a carne e, mesmo querendo soltar-se para fugir, algo maior – o desejo – o prendia ao corpo feminino. Cedendo à tentação, o momento do êxtase é caracterizado negativamente como a treva, a morte e povoado por gritos de pavor.

Depois de consumado o ato, o sujeito tem consciência do tempo que durou e confessa sua fraqueza ao não resistir ao corpo feminino. Todo o debate violento entre o desejo e o medo dá lugar a imagens de paralisia (“Tudo ficou na prostração./o movimento da treva cessou ante mim.”) e o sujeito do poema passa a descrever o sentimento que ficou do contato sexual. Assim como foi tomado pelo desejo, agora ele

⁸⁹ FARIA, Otávio de. A transfiguração da montanha. In: MORAES, Vinicius. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.p.69.

é tomado pela dor. Entretanto, a angústia torna-se ambígua para o próprio poeta na quinta estrofe. Ao mesmo tempo em que a fuga do corpo feminino parece ser um alívio é motivo também de sofrimento pois ele sabe que não pode mais tê-lo para si. As sensações despertadas pelo corpo feminino são motivos de auto-censura para o poeta que não sabe distinguir se são sensações prazerosas ou pecadoras.

Mergulhado em atmosfera negativa e perguntando-se sobre o frio, o poeta caminha na noite quente cujo vento desperta o prazer. Desolado, o sujeito busca consolo nos elementos da natureza como **as árvores paradas, o silêncio das folhas e os ruídos do mar**, mas estes últimos o apavoram e o fazem fugir pois lembram-lhe o pecado cometido. O único consolo para ele é Deus, mas um Deus que não o ouve e tampouco lhe aponta caminhos para se redimir. O sentimento de culpa ainda persiste e ele sente em si a morte, a destruição e a última súplica é para a luz do sol, já que a noite só lhe trouxe desolação e fraqueza.

É o próprio sujeito que proclama a sua sentença de morte por não saber o que fazer diante de sentimentos ambíguos: a recusa ao corpo e a vontade deste corpo. O feminino que habita o mundo do sujeito lírico configura-se de forma ambígua – ao mesmo tempo em que proporciona o prazer, faz o eu-lírico sentir-se mais culpado por ter experimentado o sexo –, mas também não consegue satisfazer a ânsia do sujeito do poema que termina sem encontrar um sentido para a vida. O desejo pela mulher como a causa de um sentimento insatisfeito deixa mais uma vez o sujeito do poema angustiado e sem direção.

4.1.4 A Figura Materna

Já vimos anteriormente a Virgem Maria como um arquétipo materno no mundo ocidental. A idéia que temos de mãe é aquela que gera a vida e é a figura acolhedora em quem buscamos conforto nos momentos mais difíceis. No poema **Minha mãe**

(anexo 10) veremos como se configura esta representação do feminino e de que forma o eu-lírico se dirige à ela.

Em tom de súplica, o poeta já adulto se dirige à figura materna se mostrando amedrontado (“Minha mãe, minha mãe, eu tenho medo”). Buscando conforto na figura materna, ele lembra da infância nos momentos em que a mãe se fazia presente, como por exemplo, ao cantar as cantigas de ninar antes de dormir a fim de espantar o medo da noite. Ele busca consolo não só no colo materno e na voz doce da cantiga mas também no olhar feminino iluminado, já que o olhar dele se mostra tão sem luz e desolado. A iluminação do olhar feminino parece ser capaz de expulsar, fazer desaparecer a angústia de dentro do poeta que afirma ser a dor o seu destino (“dize à dor que me espera eternamente”) e ele se mostra incapaz, fraco para expulsar o que está sentindo dentro de si. Aqui, a angústia como algo inerente ao ser humano é analisada por Otávio de Faria que via o poeta como um ser sofredor, pois seu destino é sofrer e é do seu sofrimento que saem os mais belos versos.

O contato com o corpo materno parece ser capaz de curar a dor, como, por exemplo, o beijo que abaixa a febre, o colo que o conforta, além do olhar que o ilumina. Ao pedir aconchego no colo materno, ele cria um falso diálogo no qual o sujeito-lírico imagina o que ela poderia estar dizendo para confortá-lo neste momento de angústia.

Na última estrofe do poema é que fica mais claro o porquê do medo da vida: a renúncia da vida, ou seja, a morte, é o que tanto o angustia. É uma angústia que está dentro dele e que não depende de fatores externos, como por exemplo, a falta de uma mãe.

Ele faz dela sua intercessora, pedindo para que ela impeça sua partida. Entretanto, este eu mostra-se dividido entre dois planos: não quer morrer mas também não quer ficar (“Dize que eu fique/dize que eu parta, ó mãe, para a saudade”). Dividido entre o espaço físico e o infinito que o atraem, o sujeito do poema está no limiar entre a vida e a morte. Ficar nesta terra significa viver e viver significa estar exposto à morte. Diante destes dois fatos paradoxais e acuado, só lhe resta pedir ajuda à figura materna para que o salve. Nesse sentido, a figura da mãe assemelha-se à da

Virgem Maria, a mulher-mãe cujo olhar é confortador, iluminador do qual depende a vida do sujeito lírico. No entanto, como nos poemas anteriores, o desfecho é desolador, sem soluções reforçando o sentimento de medo do sujeito lírico.

Em outro poema intitulado **O olhar para trás** (anexo 11), a figura materna aparece na penúltima estrofe. Após se colocar como um ser negativo, esquecido, do qual a vida já se evaporou, ele sente o chamado que pensa ser o de sua mãe. Neste momento de devaneio seu pensamento então se volta para ela e para um momento do passado (“a juventude, a grande praia enluarada”), um dos muitos olhares para trás de qual fala o poema. Aqui, a imagem cheia de luz está oposta ao momento triste no qual se encontra o sujeito do poema. A tristeza da qual ele fala sai dele mesmo, do olhar materno e divino e de tudo o que o rodeia. Diferente dos outros poemas no qual o olhar feminino era foco de atração e fonte de vida, o olhar que surge já vê a aproximação da morte, portanto ele não consegue ver a beleza nem a iluminação de um olhar salvador por parte de sua mãe nem de Deus.

A figura materna surge nos dois poemas como figura apaziguadora, salvadora, como um ponto de apoio a quem o sujeito do poema recorre para se livrar do sofrimento humano. Todavia, chamar por ela não resolve a sua angústia: sua mãe não intercede a seu favor nem se materializa à sua frente: é uma imagem evocada a fim de confortá-lo, mas mesmo assim, a angústia não pode ser resolvida por ela pois é ele quem constrói para si as imagens de desolação e morte que o cercam.

Em **O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia** Affonso Romano de Sant’anna desenvolve a idéia de que na fase transcendental, Vinícius procura “... a ‘mulher única’, aquele ser cósmico total, a Grande Mãe consoladora, uma espécie de Beatriz ou Sofia. Seus versos, então, são litúrgicos, hieráticos e parecem confissões abrasadas no claustro. A carne briga com o espírito. Seu corpo está coberto de chagas e remorsos, em tudo ele ‘só via a miséria da carne, e o mundo se desfazendo na lama da carne’.”⁹⁰

⁹⁰ SANT’ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia**. São Paulo: Brasiliense, 1895. p.259.

De fato, o sujeito lírico busca a idealização feminina como em **Romanza** e **A esposa**, mas afirmar que ele busca a Grande Mãe consoladora nessas figuras é apelar para uma leitura psicanalítica. A análise de Sant'anna assume que o “eu” dos poemas de Vinícius sofre do Complexo de Édipo, o filho-amante “que se deslocou do colo da Grande Mãe”⁹¹, pois vive a buscá-la na relação com todas as mulheres. Nem todo sujeito necessariamente sofre deste complexo freudiano e nem toda relação homem x mulher pode ser analisada sob esta perspectiva. Sem desmerecer a importância da psicanálise enquanto método de análise do comportamento humano, as leituras psicanalíticas de textos literários podem ser muito limitadoras, sobretudo em se tratando de poesia.

O que a análise de **Minha mãe** e da estrofe de **O olhar para trás** mostram é um sujeito que busca o cessar do sofrimento e a figura materna é aquela capaz de amenizar sua angústia. A mãe que habita o mundo do sujeito do poeta é o arquétipo materno a quem ele recorre nos momentos mais difíceis e, mesmo sendo invocada, não lhe dá alento.

4.1.5 O Feminino Assume Outros Contornos

Há alguns poemas de **O caminho para a distância** em que a mulher não aparece como a figura fugidia de **Romanza** e tampouco como a mulher ambígua de **A que há de vir**. Neles há a imagem do desejo que perturba o eu-lírico e o faz sentir-se pecador pelo fato de não conseguir viver um amor idealizado sem pensar no desejo sexual.

Desde sempre (anexo 12) é um dos poemas em que o desejo é motivo de angústia para o sujeito. Narrado em tempo presente e situado em um lugar do

⁹¹ Ibid., p.260.

cotidiano – a sala de cinema –, o sujeito do poema se vê diante das imagens de uma comédia da carne e de um drama casto, ou seja, o desejo e a pureza. O escuro da sala de cinema é palco do embate entre o sexo e a pureza, assim como a noite o envolveu e despertou a volúpia nos poemas anteriores.

Na sala de cinema, há dois planos opostos descritos pelo sujeito: a projeção da tela que mostra um drama de amor idealizado, quieto e monótono e o casal de namorados da platéia que troca beijos ardentes. Apesar de cenas opostas, são imagens que se complementam: a ação da tela provoca uma reação na platéia. Assim, quando há um beijo casto na tela, há um beijo ruidoso e sensual na platéia. Em meio a estas duas situações, o eu-lírico se vê diante de suas sensações: sua alma deseja o amor idealizado mas seu corpo anseia pelo desejo sexual. Logo, surge a angústia por não poder se entregar a um sem deixar o outro de lado.

Atormentado pelos gemidos e sussurros dos namorados, ele foge do desejo sexual mas guarda para si a imagem do desejo. Assim, o que ele considerava um drama de amor acaba perdendo sua pureza: o final deste drama é a comédia da carne, ou seja, o amor leva ao desejo, a entrega à carne. Para ele a consciência do sexo como final da comédia da carne traduz uma visão puritana do sujeito lírico que ainda acredita em um amor idealizado distante dos pecados da carne.

Mário de Andrade critica a repetida noção de pecado presente nos poetas de tradição católica, pois reiterar o pecado após ter exaltado o desejo torna-se algo perverso:

Faz mais de um ano afirmei considerar, como aspecto importantíssimo e perigoso de nossos poetas católicos ou de tradição católica, a declarada e satisfeita de si colaboração do pecado. Há na ostensiva colaboração do pecado que transparece nos poemas de alguns dos nossos poetas católicos, uma tal ou qual complacência com a culpa, um tal ou qual consentimento - menos que o instinto de autopunição: uma espécie de viver no pecado. Pela repetição, torna-se um verdadeiro requinte de malícia, em poemas de sensualidade, evocar de repente a lembrança de Deus e suas leis.⁹²

⁹² ANDRADE, Mário de. *A volta do condor. Vida literária*. São Paulo: Edusp, 1993, p.220.

Os artigos de Mário de Andrade criticam negativamente a repetição dos temas, a linguagem e símbolos bíblicos utilizados por alguns poetas de tradição católica, pois para ele a sistematização vira logo “receita de vasta facilidade”⁹³, uma despersonalização ao usar algo tão convencional para falar do sublime.

No livro posterior **Forma e exegese**, a questão do pecado também reaparece mas na simbologia do lírio e da rosa como veremos a seguir.

4.2 FORMA E EXEGESE

4.2.1 O Lírio e a Rosa

Em **Alba** (anexo 13) percebemos mais claramente a pureza da figura feminina corrompida pelo pecado. Como o próprio título aponta, Alba é a figura feminina central do poema à quem o poeta vai se referir de forma nostálgica para relembrar a amizade inocente da infância.

No primeiro verso, o poeta já apresenta a dupla imagem: no lugar dos lírios estão caídas pétalas de rosas vermelhas e a partir daí ele desfia o seu sofrimento. Em *flashback*, pergunta se ela lembra do amor casto e puro que existia entre os dois, ainda não corrompido pelo desejo carnal. O sofrimento do sujeito advém do encontro entre a **carne pálida ferida e a visão daquela flor gloriosa**, ou seja, a inocência do amor versus o despertar do desejo. A visão da rosa mata a pureza que guarda e desperta no corpo o desejo pelo sexo de Alba que ele sequer viu.

Alba tem a pele clara (“sob a lívida pureza da tua pele aveludada e calma”) e, como o próprio nome diz, é portadora da pureza, de um amor de infância ainda casto. Vinculada à imagem do lírio, pois a cor branca representa a pureza, a amizade com

⁹³ Ibid., p. 222.

Alba vai, aos poucos, se transformando em uma relação mais carnal, no encontro do corpo do eu-lírico com o corpo feminino e tal relação é representada pelo motivo da rosa, flor vermelha, sinônimo de pecado, que se sobrepõe à imagem do lírio.

O sujeito do poema refere-se à perda da virgindade feminina na imagem do desfolhamento, e, tomado pelo sentimento de culpa, desculpa-se à Alba pela falta de controle sobre o seu desejo e seu corpo.

Na última estrofe do poema, o sujeito volta-se à imagem dos lírios **altos e puros**, isto é, o amor idealizado e distante. Trazendo esta imagem para o presente, o amor idealizado continua distante, no fundo de sua alma, mas não mais puro como antes, pois foi tolhido pelo amor carnal. A importância de Alba no poema serve para reiterar a noção de pecado e de pureza, mas é uma figura sem voz, cuja presença se dá somente pelo corpo e pela libido que ele desperta.

Alba é um dos poucos poemas cuja figura feminina é nomeada e a quem o poeta se dirige diretamente. Entretanto, a nomeação não significa uma evolução ou particularização da figura feminina. Alba é o marco sexual na lembrança do sujeito lírico e seu nome está diretamente ligado à condição de pureza.

Mantida na lembrança como o primeiro amor carnal, Alba é uma figura construída pela simbologia do lírio e da rosa. Otávio de Faria observou que na poesia inicial de Vinícius, os símbolos do lírio e da rosa exprimem os sentimentos na forma de visões:

Inútil portanto procurar compreender a verdadeira significação dos lírios e das rosas na poesia de Vinícius de Moraes, se não partir dessa oposição fundamental entre a pureza e a impureza, entre a serenidade dos lírios e a força destruidora da rosa. Os lírios não conseguem viver na sua pureza – são manchados, profanados, transformam-se, podem até se tornar impuros.⁹⁴

⁹⁴ FARIA, Octávio de. **Dois poetas**. Rio de Janeiro: Ariel, 1935. p.110.

Entretanto, esta simbologia não aparece só na poesia de Vinícius. Faria também nota a recorrência dos lírios e das rosas na poesia de Augusto Frederico Schmidt, mas de outra forma. Enquanto em Vinícius esta simbologia é antagônica, em Schmidt as flores estão em harmonia pois ambas refletem o desejo de morte e a revolta diante do fim inevitável de todo ser humano.

Faria criticava duramente a postura de Vinícius que, tanto nos primeiros poemas quanto na vida pessoal, não conseguia se entregar totalmente a uma vida pura e livre dos prazeres terrenos para chegar à Deus. Para Otávio, o final do poema representa a “revolta diante [sic] da morte que nada poupa, revolta diante do mundo que destrói [sic] os lírios”⁹⁵, pois a rosa, o sexo, leva o homem ao castigo, à morte.

Todavia, esta análise de Faria soa um tanto equivocada. No último verso do poema (“Ficou o vento que soprou nas minhas faces e a terra que eu segurei nas minhas mãos”) quando o poeta refere-se à terra, indica a queda, a fraqueza masculina tomada pela volúpia. Na visão do sujeito do poema, restou um canteiro sem as flores, ou seja, uma vida perdida, sem a pureza dos lírios e a consciência de que o corpo pede o sexo como necessidade.

Neste poema, a relação do sujeito do poema com o feminino se dá pelo contato físico com o corpo, pelo desejo consumado e não mais pela atração do olhar como em **Romanza** e **A esposa**. A relação com o feminino perde a sua distância e se concretiza no sexo, na relação dual entre o amor idealizado e o amor carnal.

4.2.2 A Cristalização do Negativo

Já vimos na discussão dos mitos de Lilith, Pandora e Eva a figura feminina carregada da negatividade devido à transgressão ou ao pecado. Em **A volta da mulher morena** (anexo 14), veremos como a negatividade é caracterizada como o feminino.

⁹⁵ Ibid., p.111.

O poema adquire tom de pregação religiosa que, logo nos primeiros versos, começa a condenar a mulher morena causadora de tormento e do desejo proibido de um eu devoto a Deus. O desejo é aceso sobretudo ao escurecer, período em que a libido é despertada, entretanto, o tom moreno da pele remete a uma pele queimada pelo sol, ao período diurno, à tropicalidade, ao exótico que desperta o apetite sexual. Assim como a índia Iracema de José de Alencar seduziu o europeu Martim, a pele morena é mais uma vez fator de sedução.

Cogitar entregar-se aos encantos da mulher morena – à sexualidade – significa o desvio do caminho divino, ou seja, viver no pecado, na maldição, na impureza.

Nota-se o uso do substantivo **volta** no poema. Logo, a aparição da mulher morena é figura que vai e vem, fascina-o e perturba-o a ponto de seus versos pedirem a destruição gradual desta mulher de forma imperativa (“cegai, cortai, traze-me, salva-me, livra-me, reza”) aos seus possíveis interlocutores – tu (segunda pessoa do singular) e vós (segunda pessoa do plural) até o grau de mutilação desta figura.

Para reforçar o pedido, ele busca apoio em figuras castas e relacionadas à pureza. Ele pede ajuda a três outras presenças femininas que se contrapõem à imagem da mulher morena: dirige-se primeiro à jovem camponesa que o namora de longe, pois ela é portadora de vestes mais castas e, portanto, associada à pureza. Depois implora à aventureira do Rio da Vida e à branca avozinha dos caminhos – novamente associada à pureza – para que o desvencilhem desse grande prazer que a mulher morena proporciona.

A figuração do ser feminino se faz de forma descendente: começa pelos olhos, vai aos lábios, aos peitos, aos braços, ao ventre, desce o dorso e, finalmente, chega às pernas. As imagens do corpo feminino materializam o pecado e são carregadas de sensualismo intenso: os olhos que **envolvem**, os lábios **maduros, úmidos e inquietos**, os peitos que **sufocam** à noite, os braços **lassos** que são como **raízes recendendo resina fresca e como dois silêncios que o paralisam** mostrando uma força quase incontrolável agindo sobre ele.

Abominada e tomada pela negatividade uma vez que ela desperta o prazer, parece não haver outro destino para a mulher amada que não seja a morte. Como ela

está longe do ser idealizado, nada há de belo a ser contemplado. Denis de Rougemont em **A história do amor no ocidente** chama a atenção para o fato de que tendemos a amar só o que é belo e que, portanto, quando estamos apaixonados atribuímos perfeições que a pessoa amada não possui e isso é uma forma de idealização. Para tanto, ele nos lembra da teoria da cristalização, formulada por Giansiro Ferrata, como o momento em que se idealiza a mulher amada: “Assim, quando jogamos um ramo nas águas profundas das minas de sal de Salzburgo, três meses depois vamos encontrá-lo ‘adornado de uma infinidade de diamantes resplandecentes’ ”.⁹⁶

Ítalo Calvino também faz referência a esta teoria ao analisar a obra de Stendhal (Henri Beyle) **De L’amour** no seu famoso livro **Por que ler os clássicos?**. Calvino lembra que a obra do escritor francês tem como ponto central a metáfora da cristalização:

Lembrarei que a metáfora da cristalização vem das minas de Salzburgo, onde são lançados ramos sem folhas que são retirados alguns meses depois recobertos de cristais de sal-gema, brilhantes como diamantes. O ramo permanece visível como era, mas cada nó, cada galho, cada espinho serve de suporte para uma beleza transfigurada; assim, a mente amorosa fixa cada particular do ser amado numa transfiguração sublime.⁹⁷

Podemos pensar na metáfora da cristalização a partir de outra perspectiva. Como a negatividade do ser atrai para o pecado. Podemos pensar como a mulher morena hipnotiza o eu-lírico de forma que todas as partes abominadas do corpo acabam, contraditoriamente, se tornando centro de atração, isto é, a personificação do desejo.

Desta forma, a metáfora para explicar o tema do amor stendhaliano também nos permite aplicá-la ao poema de Vinícius: o ramo envolto por cristais de sal-gema descrito por Calvino e Ferrata é como o corpo da mulher morena: uma estrutura cujas

⁹⁶ ROUGEMONT, Denis de. **História do amor no ocidente**. Rio de Janeiro, Ediouro. p.306

⁹⁷ CALVINO, Ítalo. O conhecimento atomizado em Stendhal. **Por que ler os clássicos**. 7. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. p. 128.

partes – os olhos, os lábios, os peitos, os braços, o ventre, o dorso e as pernas – são portadores de uma beleza que o fascina e o faz cair em tentação. Conseqüentemente, a única solução encontrada pelo eu atormentado é decretar a morte desta mulher ao final de sua composição poética pois ela é força sugadora e há de ser castigada pelo infortúnio (o desejo) que traz.

A mulher morena que faz parte do mundo do sujeito lírico é uma figura forte e, ao mesmo tempo, interessante pela força de atração que tem sobre o eu-lírico. Pode-se dizer que das mulheres distantes de **Romanza**, **A esposa** e **A que há de vir**, do apelo pela figura materna de **Minha mãe** e **O olhar para trás** e da culpa do sexo em **Alba** e **Ânsia**, a mulher morena é figura que mais se sobressai entre elas: uma espécie de vilã, assim como Lady Macbeth, mas que não tem a voz nem a persuasão: atraí pela pele morena fazendo com que o eu-lírico decrete sua morte de maneira enfática.

Encarnando a tentação do sexo, a mulher morena aqui é a figura do monstro que Gilbert e Gubar criticam nas obras dos escritores homens: o monstro representa o medo que os homens têm do mistério e do poder femininos. Sabendo que o desejo despertado pela mulher morena é algo incontrollável, o sujeito do poema decide exterminá-la. Para Simone de Beauvoir, a mulher é o Outro no qual se projetam o desejo e o temor masculinos e esta ambigüidade está presente não só em **A volta da mulher morena** mas também em **Alba**.

O negativo como fator de atração também aparece em outro poema de Vinícius. Em **A uma mulher** (anexo 15) de **O caminho para a distância**, o primeiro verso já apresenta o contato efêmero do corpo masculino com o corpo feminino (“Quando a madrugada entrou eu estendi o meu peito nu sobre o teu peito”) e os próximos versos tentam dar conta do que se passa com o sujeito lírico quando tem consciência do ato.

Deste encontro sexual o poeta não guarda uma imagem positiva: quando cai em si, a realidade apresentada é motivo de angústia, pois o sexo é encarado como a perdição do homem, o pecado. Aqui, a temática da culpa lembra o momento da expulsão de Adão e Eva do paraíso, como propõe a leitura de Edison José da Costa: “Nessas circunstâncias, a manifestação da sexualidade – incontornável – caracteriza-se como impureza, maldição – a queda do homem, retomando o momento mítico de

ruptura, assinala o afastamento em relação ao sagrado, atualiza individualmente a tragédia da espécie.”⁹⁸

O destino do sujeito do poema e da figura feminina (“Tive piedade do seu destino que era morrer no meu destino”) é assinalado pela morte, e é esta idéia que vem do corpo feminino. Dele exalam elementos negativos: corpo trêmulo, rosto pálido, mãos frias, olhos que mostram a angústia do regresso e a morte que perpassa todo o corpo.

Sabemos que a noção do corpo feminino como o negativo, portador da morte, do pecado não é recente. Michelle Perrot nos lembra que desde a Antigüidade as representações do corpo feminino, “tal como as desenvolve a filosofia grega, por exemplo, assimilam-no a uma terra fria, seca, a uma zona passiva, que se submete, reproduz, mas não cria; que não produz nem acontecimento nem história e do qual, conseqüentemente nada há a dizer. O princípio da vida, da ação, é o corpo masculino, o falo, o esperma que gera, o pneuma, o sopro criador.”⁹⁹

Os discursos médicos do passado foram em grande parte os responsáveis por associar o corpo feminino ao negativo, ao diabólico. No Renascimento os médicos acreditavam que as características físicas da mulher eram a causa dos distúrbios psicológicos caracterizados como tipicamente femininos, pois corpo e mente eram considerados uma só categoria e indissociáveis.

A mulher da qual fala o poema é uma figura que primeiro se apresenta como a morte, como destino trágico, mas também pode ser vista de outra forma. Nos dois últimos versos (“Em que foste realmente ausência de sofrimento/ em que realmente foste a serenidade”), o corpo feminino é visto como amparo, como elemento confortante no qual ele pudesse esquecer toda a angústia que a realidade lhe trazia.

⁹⁸ COSTA, Édison José da. *Um canto à vida ou o percurso poético de Vinícius de Moraes*. Curitiba, 1998. 182 f. Tese (Concurso de professor titular na área de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. p.22.

⁹⁹ MATOS, Maria Izilda; SOIHET, Rachel (org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: UNESP, 2003. p. 20.

Edison José da Costa observa nos poemas do livro **Forma e Exegese** que as figuras femininas atendem a esta visão irreconciliável que o poeta tem da vida:

A figura feminina da esposa – idealizada, e naturalmente, inconsistente, improvável, inatingível – e a figura feminina associada à volúpia – estigmatizada pela noção de pecado e, naturalmente, impositiva, indeclinável, devoradora. Voragem que submete e domina, a volúpia brota de forças instintivas. Imagens surrealistas, relacionadas com o pesadelo – **A mulher na noite** – caracterizam sua natureza subterrânea: a entrega do poeta às reivindicações do corpo compreende, nestes termos, a experiência da queda e lhe traz, em contexto no qual o sublime e o humano se confrontam, a fixação à terra e a sensação de morte. Imagens grotescas que o poeta sobrepõe à figura feminina combinam então atração e repulsa, envolvimento e repúdio. Condenado o poeta à angústia e ao dilaceramento, pois ainda incapaz de escapar à sedução das alturas, o louvor da mulher faz-se canto de renúncia (**Ausência**) – embora possa reconhecer, no ser feminino, ‘qualquer coisa como a luz e a vida’. A recusa a mulher faz-se claramente, recusa à vida: pólos irreconciliáveis na visão de mundo do poeta, a verdade sensorial e a expectativa de transcendência compõem realidade humana que se mutila e deforma tragicamente.¹⁰⁰

Vejamos como esta afirmação aparece nos poemas **Ausência** e **A mulher na noite**.

Em **Ausência** (anexo 16), o sujeito lírico já começa decretando o cessar do próprio desejo de amar a sua amada. Mostrando-se fraco diante de uma presença que é primeiramente descrita de forma positiva (“teus olhos que são doces”) ele não consegue defini-la (“tua presença é qualquer coisa como luz e vida”) e mesmo assim consegue sentir que esse **qualquer** existe nele (“E eu sinto que em meu gesto existe o teu gesto e em minha voz a tua voz”). Sabendo que há uma atração ou algo em comum entre os dois, ele, contraditoriamente, não a quer porque o encontro, a comunhão dos corpos e dos gestos levaria ao fim, à morte. Ele somente deseja levar consigo a fé e deseja que ela vá embora, uma vez que já houve o contato dos corpos, a realização do sexo.

Sobre a mulher com quem se envolveu, a descrição só começa depois que ele decreta a partida dela. Ele a manda se envolver com outra pessoa pois já foi usada por

¹⁰⁰ Op. cit., p.50

ele, embora ela não tenha consciência de que foi ele o primeiro a ter contato mais íntimo. O feminino se configura pela descrição das partes do corpo em metáforas não-palpáveis na tentativa de reconstruir um momento efêmero: rosto encoberto pela noite e dedos de névoa. O resultado do contato com o corpo feminino é o que ele chama de “misteriosa essência do teu abandono desordenado”, ou seja, algo de sublime que o atraiu mas carregado pelo sentimento de fuga.

O desejo de que a mulher parta aparece justamente porque há neste corpo algo que o faz repudiá-lo, no caso, a experiência do sexo faz com ele passe a rejeitar a presença feminina já que traz turbulência e o tira de sua realidade na qual o silêncio imperava.

Usando a metáfora dos veleiros nos portos silenciosos para falar de sua condição após a partida do ser feminino, ele se vê preso a uma realidade (porto) mas ainda se permitirá deixar-se levar pelo desejo. Parece contraditória a idéia de que ele a possuirá mesmo que a mande embora, mas ele encontra uma maneira de tê-la sempre por perto: ele a faz maior que tudo: sublima esta presença na natureza, pois será por ela e por seus elementos (mar, vento, céu, etc) que ele sentirá a presença e ausência desta figura feminina cujo corpo foi descrito usando fenômenos naturais como a névoa.

Ao final deste poema não sentimos nem a tristeza, nem a felicidade. Sentimos que vincular a mulher à natureza é conseguir lidar com a sua ausência, é fazê-la presente e algo maior do que simplesmente o desejo carnal: é uma forma de conjugá-la com a sede de transcendência.

Em **A mulher na noite** (anexo 17) o primeiro verso apresenta o sujeito lírico paralisado no escuro da noite quando aparece uma imagem que caminha em sua direção, mas ele não consegue distingui-la por causa da chuva que bate na janela. Mais uma vez, a mulher aparece como figura noturna perturbadora que quebra a atmosfera monótona.

Tomado pela volúpia que cega os seus olhos, ele sente que ela vai imponente em sua direção (“tu caminhavas para mim como um pinheiro erguido”). Abruptamente, o sujeito do poema é transportado para outro lugar, onde se vê

acorrentado e descreve suas sensações: deitado em um acampado sentindo o caminhar dos insetos sobre seu corpo úmido. Do corpo feminino que se apresenta, saem cobras, ou seja, o símbolo do pecado que o atia.

O ato sexual é descrito pelo próprio sujeito preso que concebe passivamente o ato em forma de tormento, descrito em fortes imagens sensoriais como zunzunar dos insetos, as lambidas das reses, a urina das cabras e a procriação dos insetos, movimentos incessantes diante de sua imobilidade. Em imagens grotescas/bizaras, o ato sexual está ligado à morte, ao sofrimento e não ao prazer sexual.

Na verdade, toda a descrição acima é um pesadelo do sujeito lírico que, a partir da visão do feminino, deixa-se levar pelo desejo. Esta noção só se torna clara nos dois últimos versos (“Eu me levantei e comecei a chegar, me parecia vir de longe/ E não havia mais vida na minha frente.”) e então se percebe que todo o tormento se passou entre o momento em que o eu-lírico está imóvel e o momento em que se levanta. Quando o sujeito volta à sua realidade, percebe que tudo foi apenas uma miragem.

A mulher na noite não aparece de fato no poema. Sua presença é assinalada pelo título do poema e anunciada na forma de uma visão que ele não conseguia distinguir. Figura que aparece para abalar os sentidos do eu-lírico, a mulher na noite é figura fugidia que vem e vai sem contato físico com ele. Não há a atração do olhar ou o contato do corpo, mas o despertar do desejo e do sofrimento, sentimentos duplos recorrentes que vem do fascínio e da visão do ser feminino.

4.2.3 Uma Mulher no Meio do Mar

Neste poema (anexo 18) inspirado em uma pintura de Almir Castro, o sujeito do poema descreve o corpo de uma figura feminina na praia durante o período noturno. O primeiro verso do poema se anuncia com o chamado de uma voz interrompida em uma **noite amarga**. Neste cenário nada otimista, o sujeito do poema

se dirige a duas figuras: uma masculina (“a tua lágrima de homem”) e outra feminina (“está com ela”). As imagens negativas e mórbidas como **a lágrima do homem, corpo dormindo**, mãos inermes e frias nos dão a nítida impressão do poeta estar descrevendo uma cena de morte. Entretanto, é uma morte que chegará para as duas figuras: para o corpo masculino que será levado pelo mar (“A tua lágrima de homem ficará correndo sobre o teu corpo e te levará boiando”) e para o corpo feminino que ele ajudará a levar ao mar.

O mar, habitualmente associado ao mistério e à grandeza, recebe o corpo de forma aconchegante (“o berço do amor”) e purificadora, pois por mais que o corpo estivesse tomado pelo desejo (beijos que poluíram), a água se encarregará de expurgá-lo de todo o mal (“a água amante fez altos e serenos”). Em forma de despedida, o sujeito lírico do poema pede para que a figura masculina despeça-se da mulher morta.

Para o sujeito que narra este acontecimento, é preciso que o corpo feminino tomado pelo desejo seja jogado ao mar para que seja purificado. Tal ato se faz necessário porque a figura masculina só vê no corpo feminino o desejo, a volúpia e não mais a pureza.

Neste poema, o mar torna-se figura central como agente purificador do corpo feminino mais uma vez relacionado ao pecado. Incentivando a figura masculina a abrir os braços a fim de soltar o corpo feminino é uma forma de fazer com que o desejo que habita este corpo seja levado embora pelas águas do mar até o infinito.

Por mais que a voz do poema faça com o que a figura masculina sinta o alívio de se livrar do corpo feminino, o último verso exclamativo do poema (“Oh, o amor que abre os braços à piedade!”) traduz um sentimento de compaixão por parte desta voz, de pena ao ver a figura masculina abrindo mão de seu amor carnal.

Este poema chama a atenção pelo fato de ser narrado por uma terceira voz que descreve o sentimento amoroso de um casal e o desejo existente na relação. Desta vez não aparece um eu-lírico se debatendo entre o desejo carnal e o amor idealizado, como em **A volta morte da mulher morena** que decreta a morte do ser feminino, mas uma voz que incentiva o adeus ao desejo existente no corpo feminino.

4.3 ARIANA, A MULHER

Último livro da fase transcendental de Vinícius, **Ariana** (anexo 19) é um poema longo de 107 versos que fala sobre o afastamento de Deus e o desejo de transcendência. Assim como nos poemas **Vazio** e **Quietação**, o lugar onde está o sujeito do poema é inerte, silencioso, deserto. Situado **na sala daquela casa cheia da montanha em torno**, ou seja, um lugar alto e afastado, as horas passam apressadamente e bate a meia-noite. Nesta hora, o eu-lírico sente a aproximação da morte na invasão do que ele chama de Natureza. Entretanto, tal natureza não traz refúgio: traz a noite, a treva, a morte, a solidão, a paralisia e a frieza. Não há vida nos elementos da natureza como os rios, as lianas e as folhas. Por mais que o sujeito do poema tente movimentar as flores, elas permanecem inertes. Assim como em **Alba**, a metáfora do lírio aparece mais uma vez, entretanto, são **inermes como velhos falos**, ou seja, o desejo sem vida.

Contraposta à atmosfera inerte da natureza, a única figura em movimento é a do próprio sujeito do poema que, fugindo da paralisia, sua, chora, corre até cair no chão. Todavia, por mais que o ambiente até então descrito fosse caracterizado pela esterilidade, o chão no qual ele cai é úmido e é quando ele cai em si: nada estava morto. O contato com a natureza o faz perceber que havia vida todo aquele tempo, a paralisia estava nele mesmo.

Excitado pelas imagens eróticas que vê na natureza (“gemidos dos galhos tremendo, dos gineceus se abrindo, das borboletas noivas se afinando”), o sujeito do poema tenta, em vão, fecundar a natureza mas logo é repellido. Do desejo e da sua memória vem o nome de Ariana, figura que ele passa a buscar por todo lugar mas não encontra.

Definida por antíteses (“Se Ariana era a morte, por que não haveria de ser Ariana a vida? / Por que – se tudo era Ariana e só Ariana havia e nada fora de Ariana?”), esta figura feminina superior é onipresente nos elementos da natureza.

Assim como a figura de **Romanza**, Ariana mostra sua voz e ainda se afirma diante do poeta: Eu sou Ariana!

Ariana é presença e ausência, pois ao mesmo tempo em que o sujeito lírico consegue vê-la nos elementos da natureza, não consegue tê-la. Como o próprio nome diz, Ariana é aquela que o nome diz ser pura e estar acima das pessoas comuns¹⁰¹ e força vital que move o mundo e faz o poeta perceber a luz, a vida que existia ao seu redor. Ela não é a mulher, como o próprio sujeito percebe: ela é algo divino, elevada ao mesmo nível de Deus (“E compreendi que só onde cabia Deus cabia Ariana”).

Entretanto, depois de ver a vida e de perceber a presença de Ariana, o eu-lírico vê uma reviravolta na natureza: tudo o que era vida começa a virar morte. Imagens de serpentes que comem ratos, canibalismo, esterilidade das árvores, morte dos pássaros e das crianças começam a povoar esta parte do poema. Toda esta reviravolta tem uma explicação: a percepção de morte que havia no sujeito lírico toma uma dimensão maior e começa a contaminar, a causar o sofrimento de tudo e de todos que estão ao seu redor.

Admitindo ser portador do mal, o sujeito do poema vê este mal como necessário para que surja a figura pura de Ariana que é capaz de conciliar o bem e o mal, trazer a vida. Depois de toda a reviravolta, as imagens de vida voltam ao poema e no próprio sujeito: coberto de bênçãos, ou seja, renovado pela luz de Ariana, ele está na floresta mas toda a vida vai dando lugar ao silêncio: ele procura a sombra, o mistério para se acomodar e entra em contato íntimo com a terra, o chão. Os lírios que antes eram inertes agora são puros e ativos como os falos, como se a vida voltasse a pertencer a eles.

Pela primeira vez, o sujeito afirma amar a figura vital de Ariana e adormece tendo a como visão. O sono, depois do sujeito passar por sentimentos antagônicos como a morte e a vida, é elemento apaziguador. No seu íntimo, já não há mais a

¹⁰¹ COSTA, Edison José da Costa. **Um canto à vida ou o percurso poético de Vinícius de Moraes**. Curitiba, 1998. 182 f. Tese (Concurso de professor titular na área de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. p.56.

angústia da maldade e o número doze como o “sinal cabalístico de Ariana” aponta para o equilíbrio, pois na Numerologia o número 12 é, na verdade, a soma de $1+2 = 3$. O número três é um número da harmonia perfeita, da união entre corpo, mente e espírito e da Trindade. Doze também remete à noção harmoniosa dos doze meses do ano, dos doze signos do zodíaco, dos doze filhos de Jacó e dos doze discípulos de Cristo.

Todavia, depois deste silêncio, há uma mudança de tempo e na estrofe que se segue compreendemos que tudo o que se passou anteriormente foi um sonho, um tempo marcado pela meia-noite, período no qual começou a noção da morte que o levou a conhecer Ariana. O sujeito do poema se vê de volta à sala deserta da **casa cheia da montanha em torno** e percebe que as lágrimas que chorou por Ariana não foram só em sonho.

Marcado pela circularidade, o poema mostra o contato do eu-lírico com uma figura representativa de todas as outras que povoam o imaginário do poeta: “Ariana, a mulher – a mãe, a filha, a esposa, a noiva, a bem-amada!”.

Assim como em *Alba*, Ariana também tem nome relacionado à condição de pureza. No entanto, esta nomeação é significativa, pois este último poema da fase inicial de Vinícius culmina com a sintetização do ser feminino, como se todas as figuras femininas dos poemas anteriores fossem os degraus de uma escalada amorosa superados a fim de encontrar o ser ideal e a plenitude. Depois de passar pelas figuras inapreensíveis de **Romanza**, **A esposa** e **A que há de vir**, debater-se entre o desejo proibido e o desejo de transcendência em **Desde sempre**, decretar o fim do desejo em **A volta da mulher morena** e **Uma mulher no mar**, entregar-se ao pecado em *Alba* e **A mulher na noite**, Ariana é aquela a quem o poeta, mesmo não a tendo para si, doa o seu amor e sua alma e sabe que sua onipresença preenche o vazio da vida. Ela surge depois do caos em que se encontrava o sujeito do poema e o sentimento harmonioso entre alma e corpo do final do poema sugere a volta à ordem, à realidade anterior à reviravolta.

5 CONCLUSÃO

O material do poeta é a vida, e só a vida com tudo o que ela tem de sórdido e sublime. Seu instrumento é a palavra. Sua função é a de ser expressão verbal rítmica ao mundo informe de sensações, sentimentos e pressentimentos dos outros com relação a tudo o que existe ou é passível de existência no mundo mágico da imaginação. Seu único dever é fazê-lo da maneira mais bela, simples e comunicativa possível, do contrário, ele não será nunca um bom poeta, mas um mero lucubrador de versos.

Vinicius de Moraes ¹⁰²

Vimos na poesia do sublime de Vinicius de Moraes a representação do feminino na forma de figuras distantes, envoltas em branco e despertadoras da libido em visões eróticas. Vimos também a angústia de um sujeito atraído pelo olhar feminino e pela ambigüidade feminina que desperta o desejo e a repulsa ao mesmo tempo. Ao mesmo tempo em que a mulher é elemento do cotidiano, ela se afasta, tornando-se fugidia (**Romanza e A esposa**). Ela também é passiva e sem voz (**A que há de vir**) e mesmo não tendo voz, ela consegue seduzir o sujeito lírico (**A volta da mulher morena**). Em **Ariana**, vemos uma única figura que resume todas as figuras femininas e serve de consolo para o sujeito lírico. Sob a perspectiva dos Estudos femininos, a construção do feminino na poesia inicial de Vinicius se dá de forma plural, assumindo várias facetas.

Não se pode afirmar que Vinicius de Moraes estivesse preocupado em reproduzir ou questionar estereótipos femininos em sua poesia, já que é impossível ler o que se passa na mente de um poeta ou saber de suas intenções no ato de escrever.

¹⁰² MORAES, Vinicius de. Sobre poesia. **Para viver um grande amor**. São Paulo: Circulo do Livro, 1980. p. 100.

Nos poemas analisados percebemos um sujeito lírico perturbado que, na maioria das vezes, não consegue resolver sua relação com as figuras femininas e, conseqüentemente, não vê solução para a vida. Há um força feminina muito maior que o eu-lírico, que o ronda e paira sob a atmosfera do poema.

Para Otto Lara Resende, esta representação do feminino vai se modificando ao longo dos poemas de Vinícius: de figuras distantes passam a ser mulheres de carne e osso, mais próximas do cotidiano. Ao analisar os poemas escritos depois do livro **Ariana, a mulher**, ele comenta: “E a mulher se encarna. Ainda estará longe do padrão meio faceto e muito íntimo da famosa **Receita de mulher**, mas já não é mais uma transfiguração perturbadora e etérea – espécie de fantasma inexistente de um castelo que também não existe. A mulher agora é gente, vai ser companheira e amiga.”¹⁰³

Miguel Sanches Neto, por sua vez, ao comparar a representação feminina dos últimos poemas com as mulheres de **O caminho para a distância**, pergunta: “Dá para acreditar que nos primeiros escritos dele a mulher é um ser diáfano, inatingível e espiritualizado?”¹⁰⁴

Se formos comparar as figuras femininas de **O caminho para distância**, **Forma e exegese** e **Ariana, a mulher** com as dos poemas posteriores, percebe-se a diferença com que o poeta passa a conceber as mulheres em seus versos. Pelo título dos poemas vemos figuras que habitam o cotidiano da cidade grande (**Balada das meninas de bicicleta**, **A mulher carioca** e **Balada das duas mocinhas de Botafogo**), são mulheres do povo (**Valsa à mulher do povo**) como as arquivistas (**Balada das arquivistas**) que passam a ser chamadas pelo próprio nome: **Soneto a Katherine Mansfield**, **Alexandra, a caçadora** e **Retrato de Maria Lúcia**. Isso sem

¹⁰³ RESENDE, Otto Lara. O caminho para o soneto. In: MORAES, Vinícius de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.p.87.

¹⁰⁴ NETO, Miguel Sanches apud FERNANDES, José Carlos. A poesia não está morta. **Gazeta do povo**, Curitiba, 19 de out.2003. p.3.

esquecer que em **Receita de mulher**, o poeta elege a beleza como parte fundamental do feminino.

Todavia, durante a concepção desta tese, percebemos que mostrar a polarização do feminino entre figuras místicas e figuras do cotidiano era tratar a obra viniciano de forma maniqueísta. Embora o próprio poeta tenha delimitado esta fase primeira mística em sua **Antologia Poética** e reconheça que na fase posterior “(...) estão marcados os movimentos de aproximação do mundo material, com a difícil mas consistente repulsa ao idealismo dos primeiros anos”¹⁰⁵, notamos que a poesia de Vinícius não se libertou por completo do sofrimento romântico e das figuras femininas fugidias, brancas e morenas. Nos poemas posteriores a esta fase mística, bem como nas crônicas e composições musicais, existem, de forma esparsa, alguns resquícios desta primeira fase.

A característica romântica do eu que sofre por não conseguir ter a amada por perto e por não conseguir conciliar seus dois desejos opostos, não desaparece quando o poeta diz que sua poesia se aproximou do cotidiano. Um trecho de **Eu não existo sem você**, canção escrita em parceria com Tom Jobim, lembra o poema **Romanza** pelo sofrimento de uma figura amada distante e razão de sua vida:

(...)
Assim como o oceano
Só é belo com luar
Assim como a canção
Só tem razão se se cantar
Assim como uma nuvem
Só acontece se chover
Assim como o poeta
Só é grande se sofrer (grifo meu)
Assim como viver
Sem ter amor não é viver¹⁰⁶

¹⁰⁵ MORAES, Vinícius de. Advertência de **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: José Olímpio. 1984. p. IX.

¹⁰⁶ _____. **Eu não existo sem você**. **Livro de Letras**. 7. ed. São Paulo: Cia das Letras. 2001. p. 44.

No poema **A que vem de longe**, reconhecemos a figura feminina distante que surge no silêncio da noite, envolta em luz e que lhe suga o sangue, isto é, a vida. Já a mulher idealizada e onipresente de **Ariana**, a mulher também aparece em **A brusca poesia da mulher amada (II)**, definida como o princípio e fim de todas as coisas¹⁰⁷, assim como Ariana era a lepra, e a saúde, o pó e o trigo.

A fugacidade de **Romanza** e das visões femininas efêmeras de **Quietação** e **Vazio** reaparecem em um trecho da canção **Amei tanto**:

(...)
vivi te buscando
vivi te encontrando
vivi te perdendo
ah, coração infeliz até quando?
para ser feliz
tu vais morrer de dor¹⁰⁸

Na crônica **Conto carioca**, Vinícius conta o aparecimento de uma figura feminina branca, com “o rosto envolto num véu branco, e tão elegante e bonita, meu Deus, que parecia também, em sua claridade, um luar dormente”¹⁰⁹ que pega carona com um rapaz após perder a condução para ir para casa. Atraído pelas pernas de “uma alvura de marfim e mãos de porcelanas brancas”¹¹⁰, o rapaz logo consegue seduzi-la. Ao levar a mulher de “braços frios como o mármore e boca gelada como éter”¹¹¹ para casa, percebe que sua morada é o cemitério e esta figura desaparece ao passar

¹⁰⁷ MORAES, Vinícius de. **A brusca poesia da mulher amada. Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.p.458.

¹⁰⁸ _____. **Amei tanto. Livro de Letras**. 7. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2001.p.68.

¹⁰⁹ _____. **Conto carioca. Para uma menina com uma flor**. São Paulo: Cia das Letras, 1966.p.40.

¹¹⁰ Ibid., p.41.

¹¹¹ Id.

pelo portão. Esta figura fantasmagórica do conto também atrai o rapaz pelo olhar, pelos olhos quase inexistentes, de tão claros, assim como a figura fugidia de **Romanza** e **A esposa**.

A questão do olhar feminino como fator de atração, também é presente em outros poemas como **O poema dos olhos da amada** no qual o olhar feminino se traduz como vida, como um tela onde o poeta vê projetado o filme da vida. Em parceria com Tom Jobim, Vinícius escreveu **Pela luz dos olhos teus**, música que repete várias vezes a atração do olhar masculino e feminino.

O poeta também não abandona de vez os temas e linguagem bíblicos. A referência à **Bíblia** reaparece em canções como **A Bíblia**, escrita em parceria com Toquinho, sem o peso de um sujeito angustiado pela culpa:

A Bíblia já dizia
Pra quem sabe entender
Que há tempo de alegria
Que há tempo de sofrer
Que o tempo só não conta
Pra quem não tem paixão
E que depois do encontro
Sempre tem separação
Que o dia que é da caça
Não é do caçador
E que na alternativa
Viva e viva
E viva o amor

A gente vem da guerra
Pra merecer a paz
Depois faz outra guerra
Porque não pode mais
E deixa andar e deixa andar
Até a guerra terminar
Vamos curtir, vamos cantar
Até a guerra se acabar¹¹²

¹¹² MORAES, Vinicius de. **A Bíblia. Livro de letras**. 7. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.p.133.

Em uma das crônicas de Vinícius percebemos ainda o tom devocional que aparecia em muitos dos poemas da primeira fase: “Por vós clamamos, por vós suspiramos, ó degradadas filhas de Eva, macérrimas torres de fome e solidão, meninas de eterna impuberdade, perdidas na sombra, perdidas na noite, perdidas no mundo e em si mesmas perdidas.”¹¹³

Desta forma, percebemos que a poesia de Vinícius foi deixando gradativamente a representação do feminino como algo inatingível e sendo misturado a figuras mais próximas do cotidiano. O sofrimento romântico da primeira fase nunca deixou de existir nos poemas e canções de Vinícius: seus sonetos continuam a falar do sofrimento amoroso e suas canções continuam a falar de um amor idealizado, perdido ou ainda por vir.

O pecado, o sofrimento e a figura da bem-amada foram temas criticados por Mário de Andrade em artigo intitulado **A volta do condor**. Mário de Andrade refere-se aos poetas católicos como novos condoreiros em alusão ao poetas condoreiros como Castro Alves que produziam uma poesia eloqüente, com base em uma oratória cheia de imagens, reticências e exclamações:

Mas o que há de mais perigoso, a meu ver, é a sistematização dos assuntos enormes, que teve como consequência desatenta a fixação de um pequeno número de palavras enormes que se fixaram com o valor de imagens-símbolo enormes e são usados a torto e a direito.

Tudo se eloquentizou, o beco virou caminho perdido, a pedra virou túmulo vazio. E se deu a perigosa substituição de Bilu pelo Amado, pelo Amor Desconhecido (Schmidt), pela Noiva-Ausente, por Eros-Cristina, por Ariana, a mulher da primeira fase do sr. Vinícius de Moraes, e mais uma notável freqüência de maiúsculas.¹¹⁴

¹¹³ MORAES, Vinícius de. Meninas sozinhas perdidas no mundo e dentro de si. **Para uma menina com uma flor**. São Paulo: Cia das Letras, 1966.p.28.

¹¹⁴ ANDRADE, Mário de. A volta do condor. **Vida literária**. São Paulo: Edusp, 1993. p.223-224.

Ao final do artigo, ele se pergunta: “Onde iremos parar com este novo convencionalismo do profundo que reduz tudo a Morte, a Deus, à Amada Ausente, num novo encurtamento irônico do assunto ao tema?”¹¹⁵.

Enquadrada nesta pergunta, a poesia inicial de Vinícius não fugiu dos temas criticados por Mário de Andrade como pudemos perceber na análise dos poemas. Porém, esta crítica nos leva a pensar por que muitos poetas usam determinados assuntos e símbolos de forma recorrente. Seria mesmo uma receita de fácil aplicação, um comodismo?

Um assunto poético, por mais repetitivo que seja, nunca é tratado da mesma forma por todos os poetas, pois cada poeta traz consigo uma visão de mundo própria que ele pretende mostrar ao leitor. A própria poesia nos permite recriar idéias e mundos, habitá-lo com diversas personagens e desconstruir estereótipos como faz Shakespeare no **Soneto CXX** analisado no capítulo dois. No imaginário do poeta, as “obsessões poéticas” não traduzem necessariamente sua opinião, mas como o poeta W.H. Auden afirma:

... o poeta sente-se constantemente tentado a fazer uso de uma idéia ou de um determinado posicionamento, não por considerá-los verdadeiros, mas por acreditar que tenham **possibilidades poéticas** (grifo meu). Assim, não é essencial que o poeta acredite nas idéias que expressa, mas é certamente necessário que haja um profundo envolvimento emocional.¹¹⁶

Assim, as diferentes figurações do feminino na poesia do sublime de Vinícius de Moraes nos mostram as possibilidades poéticas ao longo de sua carreira poética e musical. O “encurtamento poético” de Mário de Andrade não se aplica à poesia de Vinícius que, como vimos anteriormente, se estendeu para outros poemas, crônicas e parcerias musicais.

¹¹⁵ Ibid., p.223.

¹¹⁶ AUDEN, W.H. *Escrever. A mão do artista*. São Paulo: Siciliano, 1987. p. 26.

Desta forma, analisar a poesia de Vinícius de Moraes pela perspectiva dos Estudos femininos não é somente apontar e criticar o machismo do autor. É perceber as possibilidades poéticas de representação do feminino sem nos restringirmos aos aspectos biográficos e perceber de que forma o feminino aparece no imaginário do poeta. E, no caso de Vinícius de Moraes, é preciso dar uma nova interpretação a uma poesia fadada ao esquecimento e menosprezada pela crítica literária.

Este olhar sobre a poesia de Vinícius de Moraes nos mostra uma forma de leitura que a fortuna crítica precisa considerar, principalmente em se tratando de um poeta como Vinícius de Moraes que dedicou sua obra às mulheres.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Ática, 1992.
- 2 ALVES, Branca Moreira e PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo?** São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985.
- 3 ANDRADE, Mário de. Belo, forte e jovem. **O empalhador de passarinho**. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.
- 4 _____. A volta do condor. **Vida literária**. São Paulo: EDUSP, 1993.
- 5 ARISTÓTELES, HORÁCIO E LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix /USP, 1997.
- 6 AUDEN, W.H. Escrever. **A mão do artista**. São Paulo: Siciliano, 1987.
- 7 CASTELLO, José. **Vinícius de Moraes: o poeta da paixão**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- 8 BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- 9 BANDEIRA, Manuel. Coisa alóvena, ebaente. In MORAES, Vinícius de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p.79-81.
- 10 BASTIDE, Roger. **Poetas do Brasil**. São Paulo: Livraria Duas Cidades – EDUSP, 1997.
- 11 BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- 12 BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Versão: Centro Bíblico Católico. 50ª ed. rev. São Paulo: Ave Maria, 1985.
- 13 BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 35. ed. SP: Cultrix, 1994.
- 14 BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- 15 CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. 7. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

- 16 CAMPOS, Paulo Mendes. **Orelha do livro Murais de Vinícius e outros perfis.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- 17 CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade.** São Paulo: Publifolha, 2000.
- 18 CASTELLO, José. **Vinícius de Moraes: o poeta da paixão.** 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- 19 COSTA, Édison José da. **Um canto à vida ou o percurso poético de Vinícius de Moraes.** Curitiba, 1998. 182 f. Tese (Concurso de professor titular na área de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.
- 20 DECHARD, Barbara. **The women's moviment: political, socioeconomic, and psychological issues.** London: Harper & Row, 1975.
- 21 DUBY, Georges e PERROT, Michelle. **A história das mulheres: Idade Média.** Porto: Aprofundamento, 1990.
- 22 ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- 23 FARIA, Octávio de. **Dois poetas.** Rio de Janeiro: Ariel, 1935.
- 24 FARIA, Otávio de. A transfiguração da montanha. In: MORAES, Vinícius. **Poesia completa e prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p.65-73.
- 25 FERNANDES, José Carlos. A poesia não está morta. **Gazeta do povo**, Curitiba, 19 de out. 2003.
- 26 FERRAZ, Heitor. Vinícius e a lírica da sedução. **Cult**, São Paulo, n.73, p.37-39, ano VI. 2003.
- 27 FERREIRA, David Mourão. O amor na poesia de Vinícius de Moraes. In: MORAES, Vinícius. **Poesia completa e prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 92-112.
- 28 FIORENZA, Elisabeth Schüssler. **Sharing her word.** Boston: Beacon Press, 1998.
- 29 FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) **Pós-modernismo e política.** Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p.216-250.

- 30 FRANÇA, Telma Bittencourt de. **Vinícius de Moraes: a poesia e a música popular**. Curitiba, 1984. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Curso de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Paraná.
- 31 FUNCK, Susana Bórneo. Da questão da mulher à questão do gênero. In: **Trocando idéias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: Pós-Graduação em Inglês, UFSC, 1994, p.17-22.
- 32 GARDEL, André. Vinícius, poeta do encontro. **Vinícius: biografia**. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, p.7-18.
- 33 GILBERT, Sandra M. , GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. New Haven: Yale University Press, 1984.
- 34 HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. LAFER, Mary de Camargo Neves (Org.). 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- 35 KOLODNY, Annette. Turning the lens on “The Panther Captivity”: a Feminist Exercise in Practical Criticism. **Critical Inquiry**. Chicago, v.8, n.2, winter 1981.
- 36 LAFETÁ, João Luis. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas cidades, 1974.
- 37 LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p.206-241.
- 38 LOURO, Guacira Lopes. Epistemologia feminista e teorização social – desafios, subversões e alianças. In: ADELMAN, Miriam; SILVESTRINI, Celsi Brönstrup (Org.) **Gênero plural**. Curitiba: Editora da UFPR, 2002, p.11-22.
- 39 MARRACH, Sonia Alem. **A arte do encontro e Vinícius de Moraes**. São Paulo: Escuta, 2000.
- 40 MARTINS, Wilson. Os dois Vinícius. **O globo**, Rio de Janeiro, 21 nov. 1998.
- 41 MATOS, Maria Izilda; SOIHET, Rachel (Org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: UNESP, 2003.
- 42 MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

- 43 MERQUIOR, José Guilherme. Crítica, razão e lírica. **Razão do poema**. 2. ed. São Paulo: Topbooks, 1996, p.190-210.
- 44 MICHELETTI, Guaraciaba. **A poesia, o mar e a mulher**: um só Vinícius. São Paulo: Escuta, 1994.
- 45 MILLET, Kate. **Sexual politics**. 6ª ed. New York: Avon, 1971.
- 46 MILTON, John. **Paraíso Perdido**. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- 47 MOI, Toril. **Sexual textual politics: feminist literary theory**. London: Routledge, 1985.
- 48 MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia não é difícil**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.
- 49 MORAES, Susana. Vinícius de Moraes. Disponível em: <www.viniciusdemoraes.com>. Acesso desde novembro de 2001.
- 50 MORAES, Vinícius de. **Antologia poética**. 25ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- 51 _____. **Jardim noturno**. Ana Miranda (org.). 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- 52 _____. **Livro de letras**. 7ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- 53 _____. **Para uma menina com uma flor**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- 54 _____. **Para viver um grande amor**. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.
- 55 _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- 56 _____. **Vinícius de Moraes**. Sel. e estudo crítico de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Abril Educação, 1980. p.5.
- 57 _____. **Vinícius de Moraes: o poeta não tem fim**. 2. ed. São Paulo: Vergara & Riba, 2002.
- 58 NASCIMENTO, Zaeth Guiar do. O feminino e suas representações em Grande sertão: veredas. In: DUARTE, Constância. (Org) **Gênero e representação na literatura brasileira**. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.298-304.
- 59 PAIVA, Vera. **Evas, Marias, Liliths...as voltas do feminino**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

- 60 PAULSON, Susan. Sexo e gênero através das culturas. In: **Gênero Plural**. Curitiba: Editora da UFPR, 2002, p.23-32.
- 61 PECCI, João Carlos. **Vinícius sem ponto final**. 3ª ed. São Paulo: Saraiva, 1994.
- 62 PERKINS, David. **A history of modern poetry**. London: Harvard University Press, 1987.
- 63 POE, Edgar Allan. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- 64 RESENDE, Otto Lara. O caminho para o soneto. In: MORAES, Vinícius. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p.85-92.
- 65 ROCHA, Ana Maria Kessler. Feminino x masculino nas personagens femininas de Shakespeare. In: A mulher e a literatura (vários autores). **Organon**. Porto Alegre, n.16, 1989, p.145-150.
- 66 ROUGEMONT, Denis de. **História do amor no ocidente**. Rio de Janeiro, Ediouro.
- 67 SADLIER, Darlene J. Os debates sobre a mulher/gênero na teoria e crítica literária feminista nos Estados Unidos. In: **Trans(formando) identidades**. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Letras. UFRS, 1997, p.17-34.
- 68 SANDMANN, Marcelo apud FERNANDES, José Carlos. A poesia não está morta. **Gazeta do povo**, Curitiba, 19 de out. 2003.
- 69 SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- 70 SANTOS, Marlene Soares dos. As irmãs de Shakespeare (imagens femininas no drama shakespeariano). In: A mulher e a literatura (vários autores). **Organon**. Porto Alegre, n.16, 1989. p.153-159.
- 71 SCHMIDT, Augusto Frederico. **Nova antologia poética**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- 72 SHAKESPEARE, William. Como gostais. **Obras completas de Shakespeare**. São Paulo: Melhoramentos, s.d., p.40-100.
- 73 _____. **Hamlet**. Porto Alegre: LP&M Pocket, 1988.

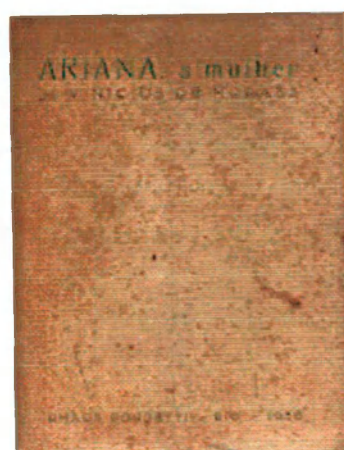
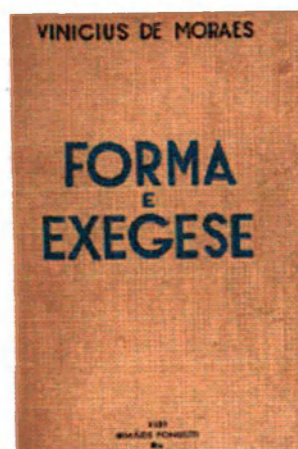
- 74 _____. **Macbeth**. Porto Alegre: LP&M Pocket, 2002.
- 75 _____. **Sonetos**. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- 76 SHELLEY, Percy Bysshe. Defesa da Poesia. In: LOBO, Luiza (org.). **Teorias poéticas do Romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p.220-244.
- 77 SHOWALTER, Elaine. Feminist Criticism in the wilderness. In: Writing and sexual difference. **Critical Inquiry**. Chicago, v.8, n.2, winter 1981.
- 78 _____. Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism. In: PARKER, Patricia and HARTMAN, Geoffrey. **Shakespeare and the Question of Theory**. New York: Routledge, 1993. p.77-94.
- 79 SOARES, Marly Catarina. Perfis de mulher na poesia de Drummond. **Uniletras**. Ponta Grossa, n.24, dez.2002, p.61-72.
- 80 SOLNIK, Alex. **Garoto de Ipanema**: venturas e desventuras de Vinícius de Moraes nos depoimentos de ex-mulheres, parceiros e amigos. E um testamento de próprio punho. São Paulo: Códex, 2004.
- 81 SPANGLER, Ann; SYSWERDA, Jean. **Elas**: cinquenta e duas mulheres que marcaram a história do povo de Deus. São Paulo: Mundo Cristão, 2003.
- 82 STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- 83 STREY, Marlene Neves; MATTOS, Flora; FENSTERSEIFER, Gilda; WERBA, Graziela. (org.) **Construções e perspectivas de gênero**. Porto Alegre: Unisinos, 2001.
- 84 SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (orgs). **Vozes femininas**: Gênero, mediações e práticas de escrita. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- 85 VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Tradução de Alda Baltar e Maria A. Kneipp. Brasília: UNB, 1982.
- 86 WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

ANEXO 1 - VINÍCIUS DE MORAES: O MITO DO POETA ETERNAMENTE
APAIXONADO



FONTE: Autoria desconhecida. *Site de Vinícius de Moraes*. 1960. Online.
Internet. 21 de setembro de 2004. <<http://viniciusdemoraes.com.br>>

ANEXO 2 – CAPA DOS TRÊS PRIMEIROS LIVROS



FONTE: Autoria desconhecida. *Site de Vinicius de Moraes*. 1960. Online.
Internet. 21 de setembro de 2004. <<http://viniciusdemoraes.com.br>>

ANEXO 3 - OFÉLIA NAS PINTURAS DE MILLAIS E DECLACROIX



FONTE: MILLAIS, Sir John Everett. **Ofélia**. 1851-52 . 1 óleo sobre tela: color.; 76 x 112cm. Tate Gallery, London.



FONTE: DELACROIX, Eugène. **A morte de Ofélia**. 1853. 1 óleo sobre tela: color.; 23 x 30,5 cm. Louvre, Paris.

ANEXO 4 - ROMANZA

Branca mulher de olhos claros
De olhar branco e luminoso
Que tinhas luz nas pupilas
E luz nos cabelos louros
Onde levou-te o destino
Que te afastou para longe
Da minha vista sem vida
Da minha vida sem vista?

Andavas sempre sozinha
Sem cão, sem homem, sem Deus
Eu te seguia sozinho
Sem cão, sem mulher, sem Deus
Eras a imagem de um sonho
A imagem de um sonho eu era
Ambos levando a tristeza
Dos que andam em busca do sonho.

Ias sempre, sempre andando
E eu ia sempre seguindo
Pisando na tua sombra
Vendo-a às vezes se afastar
Nem sabias quem eu era
Não te assustavam meus passos
Tu sempre andando na frente
Eu sempre atrás caminhando.

Toda noite em minha casa
Passavas na caminhada
Eu te esperava e seguia
Na proteção do meu passo
E após o curto caminho
Da praia de ponta a ponta
Entravas na tua casa
E eu ia, na caminhada.

Eu te amei, mulher serena
Amei teu vulto distante
Amei teu passo elegante
E a tua beleza clara
Na noite que sempre vinha
Mas sempre custava tanto
Eu via a hora suprema
Das horas da minha vida.

Eu te seguia e sonhava

Sonhava que te seguia
Esperava ansioso o instante
De defender-te de alguém

E então meu passo mais forte
Dizia: quero falar-te
E o teu, brando, dizia:
Se queres destruir... vem.

Eu ficava. E seguia
Pelo deserto da praia
Até avistar a casa
Pequena e branca da esquina.
Entravas. Por um momento

Esperavas que eu passasse
Para o olhar de boa-noite
E o olhar de até-amanhã.

Uma noite... não passaste.
Esperei-te ansioso, inquieto
Mas não vieste. Por quê?

Foste embora? procuraste
O amor de algum outro passo
Que em vez de seguir-te sempre
Andasse sempre ao teu lado?

Eu ando agora sozinho
Na praia longa e deserta
Eu ando agora sozinho
Por que fugiste? Por quê?
Ao meu passo solitário
Triste e incerto como nunca
Só responde a voz das ondas
Que se esfacelam na areia.

Branca mulher de olhos claros
Minha alma ainda te deseja
Traz ao meu passo cansado
A alegria do teu passo
Que te afastou para longe
Da minha vista sem vida
Da minha vida sem vista?

ANEXO 5 – A ESPOSA

Às vezes, nessas noites frias e enEvoadas
Onde o silêncio nasce dos ruídos monótonos e mansos
Essa estranha visão de mulher calma
Surgindo do vazio dos meus olhos parados
Vem espiar minha imobilidade

E ela fica horas longas, horas silenciosas
Somente movendo os olhos serenos no meu rosto
Atenta à espera do sono que virá e me levará com ele .
Nada diz, nada pensa, apenas olha – e o seu olhar é como a luz
De uma estrela velada pela bruma.
Nada diz. Olha apenas as minhas pálpebras que descem
Mas que não vencem o olhar perdido longe.
Nada pensa. Virá e agasalhará minhas mãos frias
Se sentir frias suas mãos.

Quando a porta ranger e a cabecinha de criança
Aparecer curiosa e a voz clara chamá-la num reclamo
Ela apontará para mim pondo o dedo nos lábios
Sorrindo de um sorriso misterioso
E se irá num passo leve
Após o beijo leve e roçagante...

Eu só verei a porta que se vai fechando brandamente...
Ela terá ido, a esposa amiga, a esposa que eu nunca terei.

ANEXO 6 - A QUE HÁ DE VIR

Aquela que dormirá comigo todas as luas
É a desejada de minha alma
Ela me dará o amor do seu coração
E me dará o amor de sua carne.

Ela abandonará pai, mãe, filho, esposo
E virá a mim com os peitos e virá a mim com os lábios
Ela é a querida da minha alma
Que me fará longos carinhos nos olhos
Que me beijará longos beijos nos ouvidos
Que rirá no meu pranto e rirá no meu riso.
Ela só verá minhas alegrias e minhas tristezas
Temerá minha cólera e se aninhará no meu sossego
Ela abandonará filho e esposo
Abandonará o mundo e o prazer do mundo
Abandonará Deus e a Igreja de Deus
E virá a mim me olhando de olhos claros
Se oferecendo à minha posse
Rasgando o véu da nudez sem falso pudor
Cheia de uma pureza luminosa.
Ela é a amada sempre nova do meu coração
Ela ficará me olhando calada
Que ela só crerá em mim
Far-me-á razão suprema das coisas.
Ela é a amada da minha alma triste
É a que dará peito casto
Onde os meus lábios pousados viverão a vida do seu coração
Ela é a minha poesia e a minha mocidade
É a mulher que se guardou para o amado de sua alma
Que ela sentia vir porque ia ser dela e ela dele.

Ela é o amor vivendo de si mesmo.
É a que dormirá comigo todas as luas
E a quem eu protegerei contra os males do mundo.

Ela é a anunciada da minha poesia
Que eu sinto vindo a mim com os lábios e com os peitos
E que será minha, só minha, como a força é do forte e a poesia é do poeta.

ANEXO 7 – QUIETAÇÃO

No espaço claro e longo
O silêncio é como uma penetração de olhares calmos...
Eu sinto tudo pousado dentro da noite
E chega até mim um lamento contínuo de árvores curvas.
Como desesperados de melancolia
Uivam na estrada cães cheios de lua.
O silêncio pesado que desce
Curva todas as coisas religiosamente
E o murmúrio que sobe é como uma oração da noite...

Eu penso em ti.
Minha boca ciciza longamente teu nome
E eu busco sentir no ar o aroma morno da tua carne.
Vejo-te ainda na visão que te precisou no espaço
Ouvindo de olhos dolente as palavras de amor que eu te dizia
Fora do tempo, fora da vida, na cessação suprema do instante
Ouvindo, junto de mim, a angústia apaixonada da minha voz
Num desfalecimento.
Pelo espaço claro e longo
Vibra a luz branca das estrelas.
Nem uma aragem, tudo parado, tudo silêncio
Tudo imensamente repousado.
E eu cheio de tristeza, sozinho, parado
Pensando em ti.

ANEXO 8 – VAZIO

A noite é como um olhar longo e claro de mulher.
Sinto me só.
Em todas as coisas que me rodeiam
Há um desconhecimento completo da minha infelicidade.
A noite alta me espia pela janela
E eu, desamparado de tudo, desamparado de mim próprio
Olho as coisas em torno
Com um desconhecimento completo das coisas que me rodeiam.
Vago em mim mesmo, sozinho, perdido
Tudo é deserto, minha alma é vazia
E tem o silêncio grave dos templos abandonados.
Eu espio a noite pela janela
Ela tem a quietação maravilhosa do êxtase.
Mas os gatos embaixo me acordam gritando luxúrias
E eu penso que amanhã...
Mas a gata vê na rua um gato preto e grande
E foge do gato cinzento
Eu espio a noite maravilhosa
Estranha como um olhar de carne.
Vejo na grade o gato cinzento olhando os amores da gata e do gato preto
Perco-me por momentos em antigas aventuras
E volto à alma vazia e silenciosa que não acorda mais
Nem à noite clara e longa como um olhar de mulher
Nem aos gritos luxuriosos dos gatos se amando na rua.

ANEXO 9 – ÂNSIA

Na treva que se fez em torno a mim
Eu vi a carne.
Eu senti a carne que me afogava o peito
E me trazia à boca o beijo maldito.
Eu gritei.
De horror eu gritei que a perdição me possuía a alma
E ninguém me atendeu.
Eu me debati em ânsias impuras
A treva ficou rubra em torno a mim
E eu caí!

As horas longas passaram.
O pavor da morte me possuiu.
No vazio interior ouvi gritos lúgubres
Mas a boca beijada não respondeu aos gritos.

Tudo quebrou na prostração.

O movimento da treva cessou ante mim.

A carne fugiu.
Desapareceu devagar, sombria, indistinta
Mas na boca ficou o beijo morto.
A carne desapareceu na treva
E eu senti que desaparecia na dor
Que eu tinha a dor em mim como tivera a carne
Na violência da posse.

Olhos que olharam a carne
Por que chorais?
Chorais talvez a carne que foi
Ou chorais a carne que jamais voltará?
Lábios que beijaram a carne
Por que tremeis?
Não vos bastou o afago de outros lábios
Tremeis pelo prazer que eles trouxeram
Ou tremeis pelo balbúcio da oração?
Carne que possui a carne?
Onde o frio?
Lá fora a noite é quente e o vento é tépido
Gritam luxúria nesse vento
Onde o frio?

Pela noite quente eu caminhei...
Caminhei sem rumo, para o ruído longínquo
Que eu ouvia, do mar.
Caminhei talvez para a carne

Que vira fugir de mim.

No desespero das árvores paradas busquei consolação
E no silêncio das folhas que caíam senti o ódio
Nos ruídos do mar ouvi o grito de revolta
E de pavor fugi.

Nada mais existe para mim
Só talvez tu, Senhor.
Mas eu sinto em mim o aniquilamento...

Dá me apenas a aurora, Senhor.
Já que eu não poderei jamais ver a luz do dia.

ANEXO 10- MINHA MÃE

Minha mãe, minha mãe, tenho medo
Tenho medo da vida, minha mãe.
Canta a doce cantiga que cantavas
Quando eu corria doido ao te regaço
Com medo dos fantasmas do telhado.
Nina o meu sono cheio de inquietude
Batendo de levinho no meu braço
Que estou com muito medo, minha mãe.
Repousa a luz amiga dos teus olhos
Nos meus olhos sem luz e sem repouso.
Dize à dor que me espera eternamente
Para ir embora. Expulsa a angústia imensa
Do meu ser que não quer e que não pode
Dá-me um beijo na fronte dolorida
Que ela arde de febre, minha mãe.

Aninha-me em teu colo como outrora
Dize-me bem baixo assim: - Filho, não temas
Dorme em sossego, que tua mãe não dorme.
Dorme. Os que de há muito te esperavam
Cansados já se foram para longe.
Perto de ti está tua mãezinha
Teu irmão, que o estudo adormeceu
Tuas irmãs pisando de levinho
Para não despertar o sono teu.
Dorme, meu filho, dorme no meu peito
Sonha a felicidade. Velo eu.

Minha mãe, minha mãe, eu tenho medo
Me apavora a renúncia. Dize que eu fique
Dize que eu parta, ó mãe, para a saudade.
Afugenta este espaço que me prende
Afugenta o infinito que me chama
Que eu estou com muito medo, minha mãe.

ANEXO 11 - O OLHAR PARA TRÁS

Nem surgisse um olhar de piedade ou de amor
 Nem houvesse uma branca mão que apaziguasse minha fronte palpitante...
 Eu estaria sempre como um círio queimando para o céu a minha fatalidade
 Sobre o cadáver ainda morno desse passado adolescente .

Talvez no espaço perfeito aparecesse a visão nua
 Ou talvez a porta do oratório se fosse abrindo misteriosamente...
 Eu estaria esquecido, tateando suavemente a face do filho morto
 Partido de dor, chorando sobre o seu corpo insepultável.

Talvez da carne do homem prostado se visse sair uma sombra igual à minha
 que amasse as andorinhas, os seios virgens, os perfumes e os lírios da terra
 Talvez ...mas todas as visões estariam também em minhas lágrimas boiando
 E elas seriam como óleo santo e como pétalas se derramando sobre o nada.

Alguém gritaria longe: - “Quantas rosas nos deu a primavera!...”
 Eu olharia vagamente o jardim cheio de sol e de cores noivas se enlaçando
 Talvez mesmo meu olhar seguisse da flor o vôo rápido de um pássaro
 Mas sob meus dedos vivos estaria a sua boca fria e os seus cabelos luminosos.

Rumores chegariam a mim, distintos como passos na madrugada
 Uma voz cantou, foi a irmã, foi a irmã vestida de branco! – a sua voz é fresca como o
 orvalho...

Beijam-me a face – irmã vestida de azul, por que estás triste?
 Deu-te a vida a velar um passado também?

Voltaria o silêncio – seria uma quietude de nave em Senhor Morto
 Numa onda de dor eu tomaria a pobre face em minhas mãos angustiadas
 Auscultaria o sopro, diria à toa – Escuta, acorda
 Por que me deixaste assim sem me dizeres quem sou?

E o olhar estaria ansioso esperando
 E a cabeça ao sabor da mágoa balançando
 E o coração fugindo e o coração voltando
 E os minutos passando e os minutos passando...

No entanto, dentro do sol a minha sombra se projeta
 Sobre as casas avança o seu vago perfil tristonho
 Anda, dilui-se, dobra-se nos degraus das altas escadas silenciosas
 E morre quando o prazer pede a treva para a consumação da sua miséria

E que ela vai sofrer o instante que me falta
 Esse instante de amor, de sonho, de esquecimento
 E quando chega, a horas mortas, deixa em meu ser uma braçada de lembranças
 Que eu desfolho saudoso sobre o corpo embalsamado do eterno ausente.

Nem surgisse em minhas mãos a rósea ferida

Nem porejasse em minha pele o sangue da agonia...
 Eu diria- Senhor, por que me escolheste a mim que sou escravo
 Por que chegaste a mim cheio de chagas?
 Nem do meu vazio te criasses, anjo que eu sonhei de brancos seios
 De branco ventre e de brancas pernas acordadas
 Nem vibrasses no espaço em que te moldei perfeita...
 Eu te diria – Por que vieste te dar ao já vendido?

Oh, estranho húmus deste ser inerme e que eu sinto latente
 Escorre sobre mim como o luar nas fontes pobres
 Embriaga o meu peito do teu bafo que é como o sândalo
 Enche o meu espírito do teu sangue que é a própria vida!

Fora, um riso de criança – longínqua infância da hóstia consagrada
 Aqui estou ardendo a minha eternidade junto ao teu corpo frágil!
 Eu sei que a morte abrirá no meu deserto fontes maravilhosas
 E vozes que eu não sabia em mim lutarão contra a Voz.

Agora porém estou vivendo da tua chama como a cera
 O infinito nada poderá contra mim porque de mim quer tudo
 Ele ama no teu sereno cadáver o terrível cadáver que eu seria
 O belo cadáver nu cheio de cicatriz e úlceras.

Quem chamou por mim, tu, mãe? Teu filho sonha...
 Lembras-te, mãe, a juventude, a grande praia enlutarada...
 Pensaste em mim, mãe? Oh, tudo é tão triste
 A casa, o jardim, o teu olhar, o meu olhar, o olhar de Deus...

E sob a minha mão tenho a impressão da boca fria murmurando
 Sinto-me cego e olho o céu e leio nos dedos a mágica lembrança
 Passastes, estrelas... Voltais de novo arrastando brancos véus
 Passastes luas...voltais de novo arrastando negros véus...

ANEXO 12 – DESDE SEMPRE

Na minha frente, no cinema escuro e silencioso
Eu vejo as imagens musicalmente rítmicas
Narrando a beleza suave de um drama de amor.
Atrás de mim, no cinema escuro e silencioso
Ouço vozes surdas, viciadas
Vivendo a miséria de uma comédia de carne.
Cada beijo longo e casto do drama
Corresponde a cada beijo ruidoso e sensual da comédia
Minha alma recolhe a carícia de um
E a minha carne a brutalidade do outro.
Eu me angustio.
Desespera-me não me perder da comédia ridícula e falsa
Para me integrar definitivamente no drama.
Sinto a minha carne curiosa prendendo-me às palavras implorantes
Que ambos se trocam na agitação do sexo.
Tento fugir para a imagem pura e melodiosa
Mas ouço terrivelmente tudo
Sem poder tapar os ouvidos.
Num impulso fujo, vou para o longe do casal impudico.
Para somente poder ver a *imagem*
Mas é tarde. Olho o drama sem mais penetrar-lhe a beleza
Minha imaginação cria o fim da comédia que é sempre o mesmo fim
E me penetra a alma uma tristeza infinita
Com se para mim tudo tivesse morrido.

ANEXO 13 – ALBA

Alba, no canteiro dos lírios estão caídas as pétalas de uma rosa cor de sangue
 Que tristeza esta vida, minha amiga...
 Lembras-te quando vínhamos na tarde roxa e eles jaziam puros
 E houve um grande amor no nosso coração pela morte distante?
 Ontem, Alba, sofri porque vi subitamente a nódoa rubra entre a carne pálida ferida
 Eu vinha passando tão calmo, Alba, tão longe da angústia, tão suavizado
 Quando a visão daquela flor gloriosa matando a serenidade dos lírios entrou em mim
 E eu senti correr em meu corpo palpitações desordenadas de luxúria.
 Eu sofri, minha amiga, porque aquela rosa me trouxe a lembrança do teu sexo que eu não via
 Sob a lívida pureza da tua pele aveludada e calma
 Eu sofri porque de repente senti o vento e vi que estava nu e ardente
 E porque era teu corpo dormindo que existia diante dos meus olhos.
 Como poderias me perdoar, minha amiga, se soubesses que me aproximei da flor
 [como um perdido
 E a tive desfolhada entre minhas mãos nervosas e senti escorrer de mim o sêmen da minha
 [volúpia?
 Ela está lá, Alba, sobre o canteiro dos lírios, desfeita e cor de sangue
 Que destino nas coisas, minha amiga!
 Lembras-te quando eram só os lírios altos e puros?
 Hoje eles continuam misteriosamente vivendo, altos e trêmulos
 Mas a pureza fugiu dos lírios como o último suspiro dos moribundos
 Ficaram apenas as pétalas da rosa, vivas e rubras como a tua lembrança
 Ficou o vento que soprou nas minhas faces e a terra que eu segurei nas minhas
 [mãos.

ANEXO 14 – A VOLTA DA MULHER MORENA

Meus amigos, meus irmãos, cegai os olhos da mulher morena
Que os olhos da mulher morena estão me envolvendo
E estão me despertando de noite.
Meus amigos, meus irmãos, cortai os lábios da mulher morena
Eles são maduros e úmidos e inquietos
E sabem tirar a volúpia de todos os frios.
Meus amigos, meus irmãos, e vós que amais a poesia da minha alma
Cortai os peitos da mulher morena
Que os peitos da mulher morena sufocam o meu sono
E trazem cores tristes para os meus olhos.
Jovem camponesa que me namoras quando eu passo nas tardes
Traz-me para o contato casto de tuas vestes
Salva-me dos braços da mulher morena
Eles são lassos, ficam estendidos imóveis ao longo de mim
São como as raízes recendendo resina fresca
São como dois silêncios que me paralisam.
Aventureira do Rio da Vida, compra o meu corpo da mulher morena
Livra-me do seu ventre como a campina matinal
Livra-me do seu dorso como a água escorrendo fria.
Branca avozinha dos caminhos, reza para ir embora a mulher morena
Reza para murcharem as pernas da mulher morena
Reza para a velhice roer dentro da mulher morena
Que a mulher morena está encurvando meus ombros
E está trazendo tosse má para o meu peito.
Meus amigos, meus irmãos, e vós todos que guardais ainda meus últimos cantos
Dai morte cruel à mulher morena!

ANEXO 15 - A UMA MULHER

Quando a madrugada entrou eu estendi o meu peito nu sobre teu peito
Estavas trêmula e teu rosto pálido e tuas mãos frias
E a angústia do regresso morava já nos teus olhos.
Tive piedade do teu destino que era morrer no meu destino
Quis afastar por um segundo de ti o fardo da carne
Quis beijar-te num vago carinho agradecido.
Mas quando meus lábios tocaram teus lábios
Eu compreendi que a morte já estava no teu corpo
E que era preciso fugir para não perder o único instante
Em que foste realmente a ausência de sofrimento
Em que realmente foste a serenidade.

ANEXO 16 - AUSÊNCIA

Eu deixarei que morra em mim o desejo de amar os teus olhos que são doces
Porque nada te poderei dar senão a mágoa de me veres eternamente exausto.
No entanto a tua presença é qualquer coisa como a luz e a vida
E eu sinto que em meu gesto existe o teu gesto e em minha voz a tua voz.
Não te quero ter porque em meus ser tudo estaria terminado
Quero só que surjas em mim como a fé nos desesperados
Para que eu possa levar uma gota de orvalho nesta terra amaldiçoada
Que ficou sobre a minha carne como uma nódoa do passado.
Eu deixarei...tu irás e encostarás a tua face em outra face
Teus dedos enlaçarão outros dedos e tu desabrocharás para a madrugada
Mas tu não saberás que quem te colheu fui eu, porque eu fui o grande íntimo da noite
Porque eu encostei minha face na face da noite e ouvi a tua fala amorosa
Porque meus dedos enlaçaram os dedos da névoa suspensos no espaço
E eu trouxe até mim a misteriosa essência do teu abandono desordenado.
Eu ficarei só como os veleiros nos portos silenciosos
Mas eu te possuirei mais que ninguém porque poderei partir
E todas as lamentações do mar, do vento, do céu, das aves, das estrelas
Serão a tua voz, presente, a tua voz ausente, a tua voz serenizada.

ANEXO 17 – A MULHER NA NOITE

Eu fiquei imóvel e no escuro tu vieste.

A chuva batia nas vidraças e escorria nas calhas – vinhas andando e eu não te via
contudo a volúpia entrou em mim e ulcerou a treva nos meus olhos.

Eu estava imóvel - tu caminhavas para mim como um pinheiro erguido

E de repente, não sei, me vi acorrentado no descampado, no meio de insetos

E as formigas me passeavam pelo corpo úmido.

Do teu corpo balouçante saíam cobras que se eriçavam sobre o meu peito

E muito ao longe me parecia ouvir uivos de lobas.

E então a aragem começou a descer e me arrepiou os nervos

E os insetos se ocultavam nos meus ouvidos e zunzunavam sobre os meus lábios

Eu queria me levantar porque grandes reses me lambiam o rosto

E cabras cheirando forte urinavam sobre as minhas pernas.

Uma angústia de morte começou a se apossar do meu ser

As formigas iam e vinham, os insetos procriavam e zumbiam do meu desespero

E eu comecei a sufocar sob a rês que me lambia.

Nesse momento as cobras apertaram o meu pescoço

E a chuva despejou sobre mim torrentes amargas.

Eu me levantei e comecei a chegar, me parecia vir de longe

E não havia mais vida na minha frente.

ANEXO 18 – UMA MULHER NO MEIO DO MAR (sobre um desenho
original de Almir Castro)

Na praia batida de vento a voz entrecortada chama

Dentro da noite amarga a grande lua está contigo e está com ela – pausa o teu rosto sobre a
[areia!

A tua lágrima de homem ficará correndo sobre o teu corpo dormindo e te levará boiando
E talvez a tua mão inerte encontre a sua mão cheia de frio

Tudo está sozinho e o supremo abandono pousou sobre o corpo nu da que deixaste ir

A onda solitária é o berço do amor e há uma música eterna nas formas invisíveis

Passa o teu braço sobre o que foi o triste destroço de outro mar bem mais revolto

E sentirás que nunca o pobre corpo foi mais flexuoso ao teu afago nem o olhar mais aberto ao
[teu desejo.

Afaga os seios que os seus beijos poluíram e que a água amante fez altos e serenos

mergulha os dedos pela última vez na úmida cabeleira espessa que se vai abrir com as
[medusas

Porque também a lua vive a vez derradeira a visão escrava

Porque nunca mais também os olhos que estão parados te mostrarão o céu

E as linhas que vês desfeitas já pesam como que para o descanso do fundo que não atingirás.

Não sentes que é preciso que ela vá, vá dar morada às algas que lhe cobrirão amorosamente o
[corpo

Para fugir de ti que o cobrias apenas com a ardência imutável do teu desejo?

Oh, o amor que abre os braços à piedade! ...

E em todo o céu ficou vibrando como um hino o muito amado nome de Ariana.
Desesperado me ergui e bradei: Quem és que te devo procurar em toda parte e estás em cada
[uma?

Espírito, carne, vida, sofrimento, serenidade, morte, por que não serias uma?
Por que me persegues e me foges e por que me cegas se me dás uma luz e restas longe?

Mas nada me respondeu e eu prossegui na minha peregrinação através da campina
E dizia: Se que tudo é infinito! – e o pio das aves me trazia o grito dos sertões desaparecidos
E as pedras do caminho me traziam os abismos e a terra seca a sede nas fontes.
No entanto, era como se eu fosse a alimária de um anjo que me chicoteava – Ariana!
E eu caminhava cheio de castigo e em busca do martírio de Ariana
A branca Amada salva das águas e a quem fora prometido o trono do mundo.

Eis que galgando um monte surgiram luzes e após janelas iluminadas e após cabanas
iluminadas

E após ruas iluminadas e após lugarejos iluminados como fogos no mato noturno
E grandes redes de pescas secavam às portas e se ouvia o bater das forjas.
E perguntei: Pescadores, onde está Ariana? – e eles me mostravam o peixe
Ferreiros, onde está Ariana? – e eles me mostravam o fogo
Mulheres, onde está Ariana? – e elas me mostravam o sexo.

Mas logo se ouviam gritos e danças, e gaitas tocavam e guizos batiam
Eu caminhava, e aos poucos o ruído ia se alongando à medida que eu penetrava na savana
No entanto era como se o canto que me chegava entoasse- Ariana!
E pensei: Talvez eu encontre Ariana na Cidade de Ouro – por que não seria Ariana a mulher
[perdida?

Por que não seria Ariana a moeda em que o obreiro grafou a efígie de César?
Por que não seria Ariana a mercadoria do Templo ou a púrpura bordada do altar do Templo?
E mergulhei nos subterrâneos e nas torres da Cidade de Ouro mas não encontrei Ariana
Às vezes indagava – e um poderoso fariseu me disse irado – Cão de Deus, tu és Ariana!
E talvez porque eu fosse realmente o Cão de Deus, não compreendi a palavra do homem rico
Mas Ariana não era a mulher, nem era a moeda, nem a mercadoria, nem a púrpura
E eu disse comigo: em todo lugar menos que aqui estará Ariana
E compreendi que só onde cabia Deus cabia Ariana.

Então cantei: Ariana, chicote de Deus castigando Ariana! e disse muitas palavras inexistentes
E imitei a voz dos pássaros e espezinhei sobre a urtiga mas não espezinhei sobre a cicuta santa
Era como se um raio tivesse me ferido e corresse desatinado dentro de minhas entranhas
As mãos em concha, no alto dos morros ou nos vales eu gritava – Ariana!
E muitas vezes o eco ajuntava: Ariana...ana...
E os trovões dobravam no céu a palavra – Ariana.

E como a uma ordem estranha, as serpentes saíam das todas e comiam os ratos
Os porcos endemoninhados se devoravam, os cisnes tombavam cantando nos lagos
E os corvos e abutres caíam feridos por legiões de águias precipitadas
E misteriosamente o joio se separava do trigo nos campos desertos
E os milharais descendo os braços trituravam as formigas no solo
E envenenadas pela terra descomposta as figueiras se tornavam profundamente secas

Dentro em pouco todos corriam a mim, homens varões e mulheres desposadas
Umas me diziam: Meu senhor, meu filho morre! e outras eram cegas e paráliticas
E os homens me apontavam as plantações estorricadas e as vacas magras.
E eu dizia: Eu sou o enviado do Mal! E imediatamente as crianças morriam

E os cegos se tornavam paralíticos e os paralíticos cegos
E as plantações se tornavam pó que o vento carregava e que sufocava as vacas magras.

Mas como quisessem me correr eu falava olhando a dor e a maceração dos corpos
Não temas, povo escravo! A mim me morreu a alma mais do que filhe e me
[assaltou a indiferença mais do que a lepra
A mim se fez pó e carne mais do que o trigo e se sufocou a poesia mais do que a vaca magra
Mas é preciso! Para que surja a Exaltada, a Branca e sereníssima Ariana
A que é lepra e a saúde, o pó e o trigo, a poesia e a vaca magra.
Ariana, a mulher – a mãe, a filha, a esposa, a noiva, a bem-amada!

E à medida que o nome Ariana ressoava como um grito de clarim nas faces paradas
As crianças se erguiam, os cegos olhavam, os paralíticos andavam medrosamente
E nos campos dourados ondulando ao vento, as vacas mugiam para o céu claro
E um só clamor saía de todos os peitos e vibrava em todos os lábios – Ariana!
E uma só música se estendia sobre a terra e sobre os rios – Ariana!
E um só entendimento iluminava o pensamento dos poetas- Ariana!

Assim coberto de bênçãos, cheguei a uma floresta e me sentei às suas bordas – os
[regatos cantavam lípidos
Tive o desejo súbito da sombra, da humildade dos galhos e do repouso das folhas secas
E me aprofundi na espessura funda cheia de ruídos e onde o mistério passava sonhando
E foi como se eu tivesse procurado e sido atendido – vi orquídeas que eram camas doces para a
[fadiga
Vi rosas selvagens cheias de orvalho, de perfume eterno e boas para matar a sede
E vi palmas gigantescas que eram leques para afastar o calor da carne.

Descansei – por um momento senti vertiginosamente o húmus fecundo da terra
A pureza e a ternura da vida nos lírios altivos como falos
A liberdade das lianas prisioneiras, a serenidade das quedas de despenhando
E mais do que nunca o nome da Amada me veio e eu murmurei o apelo - Eu te amo, Ariana!
E o sono da Amada me desceu aos olhos e eles cerraram a visão de Ariana
E meu coração pôs –se a bater pausadamente doze vezes o sinal cabalístico de Ariana...

Depois um gigantesco relógio se precisou na fixidez do sonho, tomou forma e se situou na
[Minha frente, parado sobre a Meia-Noite

Vi que estava só e que era eu mesmo e reconheci velhos objetos amigos.
Mas passando sobre o rosto a mão gelada senti que chorava as puríssimas lágrimas de Ariana
E que o meu espírito e o meu coração eram para sempre da branca e sereníssima Ariana
No silêncio profundo daquela casa cheia da Montanha em torno.